BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA
E TECNICA DEL FILM

In sto casseto mostro el Mondo novo
Con dentro lontananze e prospetive;
[illegible] un soldo per testa e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - RO[illegible]

ANNO V - NUMERO 8 - AGOSTO 1941

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — AMMINISTRAZIONE: Via Vittorio Veneto, 34-B . Tel. 487-155 e 480-685. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 75, Estero L. 110 - Un numero L. 7. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO V - NUMERO 8 - AGOSTO 1941 - XIX

Seconda Mostra di guerra a Venezia

Seconda Mostra di guerra; nona dell'annuale cinematografica.

È necessario uno sguardo alle sue origini per vedere come questa mostra partendo da un programma essenzialmente artistico-spettacolare sia giunta a una funzione basilare sia dal punto di vista etico che da quello economico sociale della produzione cinematografica. Seguendo il diritto delle sue animose tradizioni, Venezia, con amoroso slancio, debellate le diffidenze che il non facile compito che l'istituzione di una Mostra cinematografica suscitava, e vinta la ritrosia delle grandi case d'oltreoceano a partecipare al convegno, ideato e organizzato dalla Biennale, accoglieva il meglio della produzione mondiale per offrirlo in una annuale rassegna a un pubblico cosmopolita.

Questo voleva appunto essere la funzione della Mostra: l'accolta di una grande serie di spettacoli d'alto valore artistico, concorrenti, per i premi messi in palio, a una gara atta a stabilire, secondo il giudizio di una commissione internazionale, una graduatoria del valore raggiunto, in sede d'arte, dalle singole Nazioni, nel campo della cinematografia. È naturale che, una volta ottenuti i consensi delle maggiori case di produzione e del pubblico, la Mostra dovesse favorire, anche se questo non era nel suo programma, il problema del noleggio mondiale. Per moto spontaneo, ai margini della manifestazione d'arte, venne perciò a crearsi tutto un lavorio d'interessi che dalla Mostra trasse notevole giovamento. Infine, per quanto riguarda la produzione italiana, si lasci alla Biennale quest'orgoglio, la Mostra contribuì a sollevare nell'alone suo, fervidi entusiasmi costruttivi, alacri motivi di gara; tant'è che con le tappe da essa conquistate coincide la progressiva rinascita della cinematografia nostra.

Ma ecco che, a vittoria raggiunta, l'entrata in vigore della legge sul monopolio veniva a porre la Biennale davanti a nuove difficoltà da superare; alle quali altre se ne aggiunsero con la minaccia di una Cannes, che proponendosi di accogliere in una manifestazione i film delle grandi Case non aderenti al monopolio, avrebbe dovuto cacciare Venezia in uno splendido isolamento. Cannes, tuttavia, si trovò impacciata ad attuare il programma per un complesso di ragioni; prima fra tutte, la difficoltà di dover almeno eguagliare in partenza un'organizzazione già sperimentata e cementata quale la veneziana. D'altronde, l'idea rimase allo stato di progetto, perchè venne la guerra. Senonchè, con lo scoppio del conflitto, si prospettarono alla Biennale nuovi problemi: o sospendere la Mostra, o continuarne la vita in tono ridotto. Come però tutte le attività migliori della Nazione, il Duce volle non avesse sosta, e fu allora che, or è giusto un anno, trovandosi Venezia nell'impossibilità di offrire una rassegna completa come esigevano i principii su cui la Mostra basa la sua forza, nacque l'idea di una manifestazione italo-tedesca. È evidente che il significato di questa manifestazione trascendeva i limiti di un semplice raduno d'arte, volendo essa attestare l'indissolubile vincolo che affratella le due grandi Nazioni; ma attuando il progetto, Italia e Germania dovevano dare anche dimostrazione che le loro cinematografie potevano a buona ragione considerarsi alla testa del mercato europeo. Infatti, una volta paralizzata la produzione francese, una volta tagliate praticamente per sempre le fonti del rifornimento americano, era all'Italia e alla Germania che spettava il compito di bastare a se stesse, e di tentar di accentrare attorno alle loro produzioni, per quello che riguarda il mercato continentale, le produzioni dei Paesi aderenti all'Asse, vale a dire i Paesi di tutta Europa. La Mostra, sotto il nome di manifestazione italo-tedesca, veniva così ad assumere un nuovo volto: un volto che mentre ribadiva l'amicizia tra i due popoli, doveva iniziare un programma di collaborazione in sede d'arte e di scambi con le altre nazioni continentali, che li avrebbe portati ad acquisire il diritto del primato europeo. Duplice funzione, quindi, questa che oggi ha la Mostra, funzione che sviluppandosi e perfezionandosi nelle sue capacità realizzatrici porterà Venezia all'avanguardia in un settore dell'arte particolarmente delicato qual'è quello della cinematografia, delicato e formidabile appunto per i problemi economici e propagandistici d'interesse nazionale ch'esso investe.

Alle soglie del terzo anno del conflitto, Venezia inaugurerà così la sua nona Mostra, alla quale parteciperanno con i loro migliori film prodotti nell'annata, oltre Italia e Germania, le nazioni amiche, e che darà la possibilità di giudicare la cinematografia anche per quello che essa ha potuto raggiungere nel campo della propaganda politica tradotta in espressione d'arte.

Dippiù, a chiusura di questa nona Mostra verranno assegnati i nuovi premi istituiti dal Ministero della Cultura Popolare (il cui appoggio alla manifestazione veneziana fu sempre sì valido e affettuoso) per i migliori film prodotti durante l'annata e per i migliori artefici che hanno contribuito alla loro realizzazione. E questa deliberazione del Ministero è, per la Mostra, un premio.

OTTAVIO CROZE

Zola e Renoir

La critica più bella ch'io abbia letto della *Bête humaine* di Zola è quella che ne fece Anatole France in un dialogo mezzo greco mezzo parigino a cui manca soltanto un poco più di simpatia perchè possa accettarsi come un ragionamento del tutto persuasivo. Intendiamoci: appetto alle stroncature della *Terre* e del *Rêve*, fatte dallo stesso France qualche anno prima, le pagine sulla *Bête humaine* appaiono quasi bonarie, scritte come furono quando già la dittatura di Zola era stata aspramente attaccata dal manifesto dei cinque discepoli ribelli e già da molti segni s'intravedeva che per il naturalismo, in quanto scuola organizzata, era ormai arrivato il principio della fine. D'altra parte era ancora troppo vivo il ricordo dei comitati di salute pubblica istituiti dalla fazione trionfante, e Zola si mostrava ancor troppo nella figura d'un Robespierre espansivo e rumoroso quanto l'altro era stato freddo e compunto, perchè la polemica potesse venire a patti con la simpatia. E poi, a uno spirito qual era Anatole France, nutrito di antichi e di Racine, avvezzo al ritmo dei classici, l'accostarsi a un'arte come questa di Zola, grossamente ingenua, romantica, teatrale, doveva costare uno sforzo poco meno che eroico. Comunque, da tutti i personaggi del dialogo franciano, anche dai più maligni, c'è da imparare o da ritenere qualcosa, salvo che da un accademico il quale confessa elegantemente di non aver letto un rigo di Zola.

Interloquisce sin da principio un critico molto assennato per far osservare che nella *Bête humaine* s'intrecciano senza fondersi due diversi soggetti: un delitto con la relativa istruttoria e un corso di lezioni sulle ferrovie. A dire il vero, questo di Zola è piuttosto un romanzo interzato: la favola, come diceva Annibal Caro della sua commedia, pecca di tre sorte di umori: perchè alla vicenda giudiziaria, che può

richiamare allo Zola appendicista del *Voeu d'une morte* e dei *Mystères de Marseille,* e alla minuziosa messinscena del mondo ferroviario, caratteristica della mania di Zola per la documentazione ambientale, si aggiunge la rappresentazione del latente e poi prorompente sadismo del macchinista Jacques Lantier, la belva umana da cui s'intitola il libro. Il delitto di Jacques, con cui il libro si chiude, è, sì, occasionato da quello dei coniugi Roubaud, con cui il romanzo si apre, ma le sue ragioni profonde voglion essere nell'eredità morbosa di Jacques, e questa risica di passare al secondo piano per l'interesse suscitato nel lettore comune dal romanzo giallo dei Roubaud. Con ben altra pazienza d'artista Zola era riuscito a interessare il lettore dell'*Assommoir* al caso patologico di Coupeau e di Gervaise.

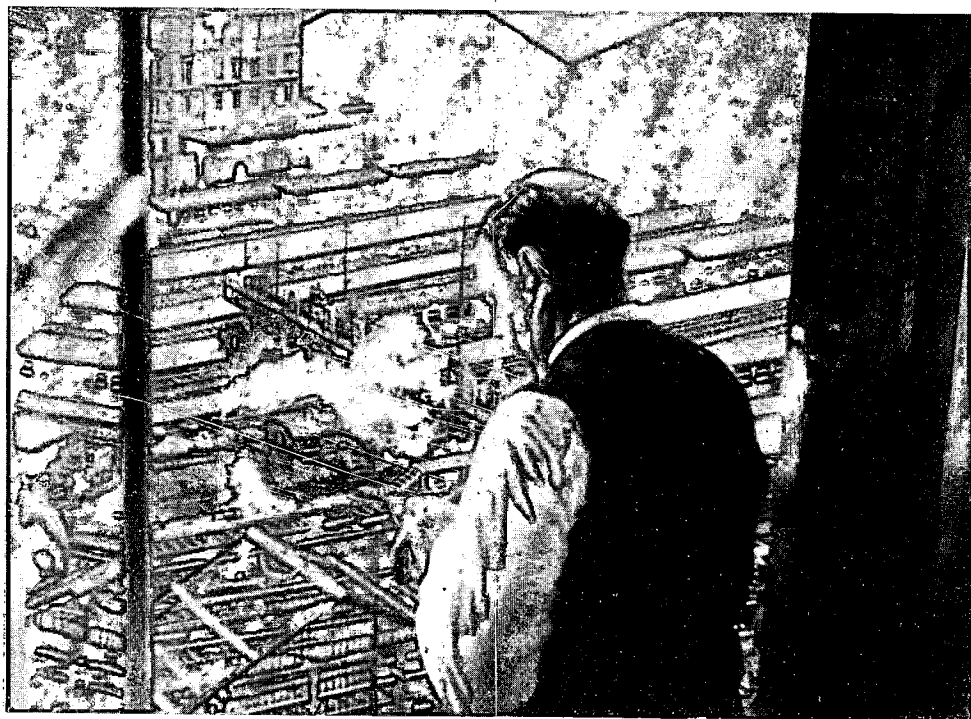
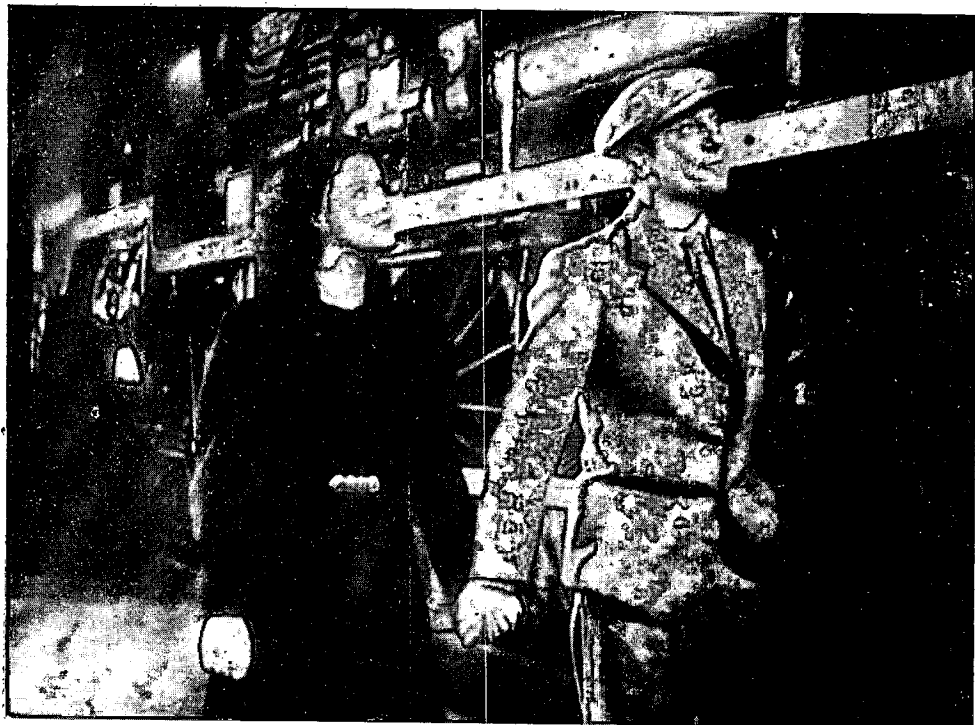
Ma non importa. La battuta dialogica franciana è messa lì per provocarne altre due: quella d'un ingegnere, che proclama profondamente veri i magistrati e i criminali zoliani, e l'altra d'un magistrato, che si affretta ad attestare la sua preferenza per quanto nel romanzo si riferisce alle ferrovie. Due piccioni con una fava, si vorrebbe dire. La verità è che l'umanesimo di Anatole France insorge contro le pretensioni scientifiche di Zola. È la « querelle des anciens et des modernes » che rinasce dopo due secoli. È Boileau, che rimprovera a Perrault e a Fontenelle di fare una deplorevole confusione tra scienza e poesia. È Racine col suo orrore pei termini tecnici che dai vocabolari d'arti e mestieri vengano ad offuscare il nitido specchio della forma poetica. Come la professorale antropologia di Zola, così la sua sovrabbondante nomenclatura ferroviaria è per il classico France un inquietante sintomo di rimbarbarimento. Ora non c'è dubbio che quei termini tecnici calano giù nel romanzo a valanga, e il lettore finisce con lo spazientirsi. Se è posapiano e metodico, si arma e lavora di vocabolario; ma il piacere della lettura ne resta alquanto compromesso. Se è focoso o accontentativo, tira avanti rassegnandosi a capire alla meglio; e forse questo è il metodo migliore; perchè l'arte di Zola, nonostante le sue pretensioni all'analisi scientifica, è sintetica di fatto, anzi sommaria, e l'impressione che nella *Bête humaine* egli riesce a darci con indiscutibile bravura durante tutto il racconto è proprio quella globale d'un frastuono di strade ferrate, d'un rombo di treni, d'un sibilare di vaporiere, d'una fuliggine umida e nera, d'una ridda di luci multicolori nel buio. Questo avrebbe potuto dire Anatole France se lo avesse soccorso quella simpatia che dicevo. E avrebbe potuto notare altresì che se il critico scevera facil-

mente i tre soggetti o umori del romanzo, nella trama narrativa essi son fatti coesistere con molta abilità sì da suscitare nel lettore un'illusione di realtà viva, che è poi proprio quello a cui mirava un romanziere a grandi tirature come Zola. Il sadismo di Jacques non passerebbe dalla potenza all'atto se la confessione di Séverine, lentamente assaporata nella fantasia, non avesse risvegliato in lui l'atavico istinto e datogli il gusto del sangue come a una giovane tigre; e d'altra parte il possesso della macchina, ch'egli doma e padroneggia come un cavallo da corsa, è in qualche modo un derivativo per quell'istinto; e quel correre e rombare e fischiare di treni, quella fanfara di ferro che risuona dalla prima all'ultima pagina del libro, ritmano bene, come un accompagnamento necessario, il fato angoscioso dell'infelice.

Quanto all'antropologia, France nota giustamente che Jacques ha troppo precisa cognizione delle teorie scientifiche seguite da Zola e che della propria eredità morbosa parla tra sè e sè come un libro stampato, con frasi suggestive e pittoresche didascalie, come se avesse letto Darwin e Lombroso o avesse assistito a qualche congresso di criminologia. Zola gli attribuisce una capacità di raffinata introspezione, per cui egli si sente spinto « dall'eredità di violenza, dal bisogno di strage che nelle foreste primitive gettava la belva sulla belva » e s'interroga ansiosamente sospettando che i suoi istinti sanguinari derivino « dal male che le femmine han fatto alla sua razza, dal rancore accumulato di maschio in maschio, fin dal primo inganno nella profondità delle caverne ». Con la sua mordente breviloquenza France chiosa, o fa chiosare da uno degli interlocutori, che a questo punto il romanziere s'incarica di pensare per il suo personaggio.

Resta lo Zola costruttore di miti e di simboli, e anche questo è perfidamente individuato da France, che si diverte a far lodare da un romanziere idealista (come allora si diceva) il teorico e il fondatore del romanzo sperimentale: « Quando egli tramuta in un essere vivente la macchina montata da Jacques Lantier, la Lison, quando la mostra così bella nella sua ardente e agile giovinezza, e poi, durante una bufera di neve, colpita da una sorda e profonda malattia e divenuta come tisica, e poi da ultimo moribonda di morte violenta, sventrata e boccheggiante, si può ancora parlare d'un puerile divulgatore delle conquiste della scienza? No, no, quest'uomo è un poeta. Il suo genio, grande e semplice, crea nuovi miti. I Greci avevano creato la driade. Lui ha creato la Lison. Queste due creazioni si equivalgono e son tutte e due immor-

J. RENOIR — *La bestia umana* (1939)

TAVOLA II

J. Renoir *La bestia umana* (1939)

tali. Zola è il grande lirico del nostro tempo ». Parole a cui rispondono, in tono più pacato, queste d'un altro interlocutore, il critico pieno di buon senso che già conosciamo: « Non già che nel romanzo non s'incontrino personaggi simpatici. Ce ne sono due. Un cavatore di pietre chiamato Cabuche, un pregiudicato, che ha ammazzato un uomo. Ma voi non capite nulla del realismo di Zola se credete che questo cavatore è un semplice cavatore: è un semidio agreste, un Ercole dei boschi e delle caverne, un gigante che qualche volta ha la mano pesa, ma il cui cuore è puro come il cuore d'un fanciullo e l'anima piena d'un amore ideale. Simpatica è anche la bella Flora. Ha fatto deragliare un treno e cagionato l'orribile morte di nove persone; ma agiva in un bell'impeto di gelosia. Flora è la guardiana d'un passaggio a livello, ma è anche un'oreade, un'amazzone, che so, un simbolo augusto della vergine natura e delle forze profonde della terra ».

Ma qui, lasciando a France il piacere ormai troppo comodo di cogliere il romanziere così detto sperimentale in flagrante delitto di romanticismo, mi par necessaria una distinzione. Perchè nell'ipotiposi della Lison è evidente il didattismo di Zola, il suo metodo da professore d'università popolare, che per ben ribadire una nozione nella testa dei suoi ascoltatori ricorre anche al simbolo, e questo poi mette in opera con grandiosi trucchi vittorughiani: è il procedimento tipico di cui il Croce ha ben sottolineato l'esteriorità e la meccanicità nell'*Assommoir* (ma ogni romanzo di Zola potrebbe fornirne almeno un esempio), là dove, a intervalli quasi regolari, il serbatoio dell'acquavite campeggia in figura di simbolo sullo sfondo della scena. Altro invece è il caso di quei personaggi a dir così mitologici, come per l'appunto Flore e Cabuche, nei quali si rivela, piuttosto che il didattismo, il romanticismo di Zola, ingenuo a un tempo e oratorio, grossolanamente tipologico e semplificatore, anch'esso per altro proveniente per diritta linea da quello di Victor Hugo.

C'è poi ancora la tecnica propria del romanzo naturalista, di cui Anatole France qui non parla, ma su cui fece interessanti osservazioni uno scrittore che potè vedere l'incartamento dell'*Assommoir* e che non ci si aspetterebbe di veder nominato in questa sede: Edmondo De Amicis. Nella serie dei Rougon-Macquart *La Bête humaine* è forse il romanzo d'intreccio più ricco: fino alla fine il lettore è ansioso di sapere se gli assassini del vecchio Grandmorin resteranno impuniti o verranno scoperti, se la matassa che il giudice istruttore ha arruffato ancor di più

qualcuno riuscirà a dipanarla. Ma neppure questa unità d'azione da romanzo giallo riesce a spezzare gli schemi del romanzo naturalista che Zola adottò una volta per sempre e che impose anche ai discepoli meglio dotati, al geniale Maupassant, all'inquieto Huysmans. Richiamatevi alla mente la composizione dei *Promessi Sposi*, armoniosa e pur sinuosa, vigilatissima e pure abbandonata di tanto in tanto all'umor discorsivo dello scrittore; ripensate alla libertà quasi fanciullesca di uno Stendhal, alla varietà quasi da improvvisatore d'un Balzac; e poi dite se questi schemi zoliani non sanno di pratica impiegatizia. Le descrizioni dal vero, le famose « tranches de vie », si allineano nel romanzo in tanti capitoli simmetrici, come altrettante bistecche dello stesso taglio e dello stesso peso sul marmo bianco d'una macelleria. Per superare questi schemi, o almeno alleggerirli sino al filato racconto di *Pierre et Jean*, ci voleva una felicità narrativa che a Zola era stata negata.

L'incontro del cinematografo col naturalismo non poteva mancare. Dinanzi a un film come *La bête humaine* di Renoir vien fatto di pensare che siamo alla terza fase del naturalismo, dopo quella narrativa rappresentata dai romanzi di Zola e dei suoi predecessori e discepoli e quella drammatica che si riassume nel nome di Becque e nel Teatro libero di Antoine. I romanzi e le novelle di Flaubert, di Daudet, di Maupassant, hanno dato ben poco al cinematografo. Nulla, per quel ch'io so, il cinema ha preso dai Goncourt, da Becque, da Huysmans. Ma un film zoliano si ha già nel 1908 con l'*Assommoir* e un altro nel 1915 con una *Thérése Raquin* interpretata da attori di prosa tipicamente ottocenteschi, quali Giacinta Pezzana e Dillo Lombardi. Un più frequente ricorso a Zola s'inizia nel 1925 con la *Nana* di Renoir. Seguono nel 1928 una seconda *Thérése Raquin*, quella applauditissima di Feyder, e *L'Argent* di Marcel l'Herbier. Dell'anno seguente è *Fécondité*, interpretato da Diana Karenne. Questo per quanto spetta al cinema muto. Il cinema sonoro, prima della *Bête humaine* di Renoir, conta tre riduzioni di romanzi zoliani: *Au Bonheur des dames* di Julien Duvivier (1928), *Le Rêve* di Jacques de Baroncelli (1931), e una nuova *Nana* interpretata da Anna Sten. C'è da chiedersi dunque come mai la terza fase del naturalismo ha tanto tardato, come mai la « tranche de vie », che sembra addirittura una formula cinematografica, non ha tentato fin da principio registi e sceneggiatori. Ma poi si vede che tutto è avvenuto per il meglio. Questa terza fase (se così

si vuol chiamarla) è ben diversa dalle altre due, che eran dogmatiche e perentorie. Questa invece è caratterizzata da un intelligente empirismo. L'opera della critica durante gli ultimi cinquanta o sessant'anni ha dato anche qui il suo frutto: le parti caduche del naturalismo sono abbandonate da registi e sceneggiatori e ben utilizzate le parti vive e vitali. Relegate nella penombra le teorie scientifiche o pseudoscientifiche, lasciata cadere la zavorra delle ambiziose formule professorali, ridotta al minimo la tipologia ancora romantica, acquista forza e rilievo quello che Baudelaire chiamò « le fantastique réel de la vie ». Quanto efficacemente il naturalismo abbia contribuito a metter in luce questa realtà fantastica quotidiana, massime nelle pitture d'ambiente, occorre appena ricordare.

Il cinematografo, con le sue messe a fuoco, ha ridotto il naturalismo alla misura classica senza togliergli nulla del suo mordente. Vedete questa *Bête humaine* di Renoir. La lingua di Zola qui si classicizza, poichè Renoir ne ha tolto via la ingombrante terminologia tecnica o l'ha passata in sott'ordine. Scompare il didattismo antropologico: Jacques Lantier, senza troppo raffinate introspezioni, è reso magnificamente da Gabin nella sua rudezza fisica, nella sua bontà naturale, nella dolorosa coscienza ch'egli ha del proprio destino. Il mito della Lison è minimizzato, e conservata invece e portata al massimo rendimento quell'ossessione di treni urlanti e sbuffanti che nel romanzo è così grandiosa. (Renoir, che in *Nana* aveva ricostruito in tutti i particolari la vita galante del Secondo Impero, qui ha avuto l'accortezza di trasportare nel nostro tempo la vicenda romanzesca, come già aveva fatto Marcel l'Herbier per *L'Argent*: pensate all'effetto grottesco che si sarebbe avuto dai treni archeologici del 1870!). Qualche traccia della ingenua tipologia zoliana rimane forse in Cabuche, parte che Renoir si è riservata e che interpreta con grande efficacia. Più ne rimangono in Flore, l'oreade-cantoniera di France: anzi la scena del bagno nel torrente mi par che ne accentui il tipo ninfale. Ma vivo nel film come nel romanzo è il personaggio di Roubaud, reso a maraviglia da Ledoux. Indimenticabile la scena con Séverine a quell'alta finestra sospesa sulla stazione di Sant-Lazare, e l'altra in cui Séverine lo sorprende mentre s'impadronisce della refurtiva nascosta sotto un mattone del pavimento di casa.

A France piaceva molto la figura di Séverine e la riteneva giustamente una delle più notevoli creazioni di Zola: « questa delicata cri-

minale, — diceva — così tranquilla e così dolce, dagli occhi di pervinca, che spira simpatia ». Una simpatia *sui generis,* diciamo noi, e la chiameremmo piuttosto una « indifferente », per quel suo pigro lasciarsi vivere, anche quando spinge l'amante ad assassinare il marito. A rischio di usare una frase fatta, diremo che la parte sembra creata apposta per Simone Simon. Certo non dimenticheremo più lo stupore infantile di certi suoi sguardi e la grazia sinuosa di certe sue cadenze. France rimpiangerebbe, e noi non possiamo non rimpiangere, che nel film sia stata sacrificata una delle figure episodiche disegnate con una delicatezza insolita in Zola: quella del sottosegretario alla giustizia Lamy-Calmotte, « magistrato politico infinitamente stanco, il quale crede che lo sforzo d'esser giusto è una fatica inutile, e non ha più altra virtù se non un'elegante correttezza, e stima ormai soltanto la finezza e la grazia ». Ma qui forse tocchiamo i limiti di quel che il cinematografo può dare. E poi un ritratto come quello, anche se lo schemo potesse darcelo, rallenterebbe il rude ritmo di questa vicenda a cui il cinematografo ha dato una più serrata unità d'azione.

PIETRO PAOLO TROMPEO

La parola, la musica, l'immagine

(Continuazione e fine)

Tutte le oscurità in cui si avvolge generalmente la spiegazione dell'essenza della musica divengono così perfettamente semplici e chiare. E divien chiaro come ad esempio vanamente si cerchi nella musica un contenuto o una forma di qualche rilievo, che possano dar ragione della sua essenza, anche solo in parte: ciò che, appunto in parte, riesce per le altre arti. La musica è identica alla vita organica vivente nella sua immediatezza: ed è perciò identica a tutta quella vitalità, umana e preumana, che è anteriore all'atto riflessivo umano dell'intelletto, il quale, proprio unicamente dall'uomo, distingue nell'unità dell'onda vitale l'oggetto dal soggetto e gli oggetti fra loro: atto logico categoriale o anche solo atto concettualizzatore e identificatore del sensibile. È perciò la musica, come tutta la vitalità preintellettuale, anteriore a qualsiasi definizione di oggetti mediante il verbo *essere* e la distinzione predicativa: ed è anche anteriore a qualsiasi definizione cosciente di una forma in sè, fuori di un contenuto. Questo sdoppiamento non appartiene al suo mondo, come non appartiene al mondo del movimento organico e della danza essenziale di tutta la vita.

Tuttavia chi nega perciò la legittimità del sentimento in musica, e la musica vuol ridurre a semplice costruzione dotta, per il fatto che certamente il suo fine non è quello di avere per oggetto dei sentimenti, ignora che questo non è neanche il fine dell'organismo quale per esempio lo rende lo scultore o il cineasta: il suo fine è bensì quello di *viverli*. Negando ciò, si separa veramente il corpo dalla sua vita.

La musica è perciò anteriore alla parola e a tutta la vita dell'intelletto. Tuttavia a volte prorompe dalla parola, ed è l'estrema conseguenza commossa di essa, esattamente come dalla parola, che è soprattutto atto intellettivo, si sviluppa spesso l'azione scenica o puramente

vitale, in cui la parola, prendendo corpo, veramente si inserisce nella radice della vita e del sangue dell'attore.

Se la musica è paragonabile alla vita organica di un bel corpo vivo, all'atto essenzialmente organico e indefinito del gesto e della danza, tuttavia, nella vita rappresentativa dell'arte, un elemento fondamentale la distingue.

L'arte è intuizione, cioè attività rappresentativa: non è immediata vita organica, ma rappresentazione e *Erlebniss*, vita di questa vita. Ora la rappresentazione è in due guise. L'una è vivisa: e ha due gradi: quello preumano o sognante, in cui si identifica immediatamente alla vita organica di cui è parte, e in cui tutto resta confuso, come una indistinta fantasmagoria, nella sua onda essenzialmente soggettiva: e quello umano e cosciente, in cui gli oggetti, riconosciuti nella loro identità, si presentano quali concetti sensibili, cioè quali oggetti identificati e perfettamente definiti in uno spazio e in un tempo. Questa individuazione chiara dell'oggetto è puramente umana: ed è la condizione della rappresentazione pittorica e scultorica. Gli animali non hanno mai avuto, neppur rudimentale, un'arte figurativa.

L'arte figurativa — nella quale comprendiamo anche il cinema — vive e interpreta questa profonda vita organica nella sua immediatezza, senza ancora sottoporla all'analisi estenuante del concetto logico: tuttavia un'analisi, perfettamente legittima, le è propria: quella per cui essa identifica e analizza la vita universale in un oggetto: perciò questa vita, pur comunicandosi, nella vera e grande arte, al tutto, per l'intuito divino onde tutto si tiene, splende tuttavia come chiusa e incorporata in un vasello o sacramento, che è l'oggetto rappresentato: il quale è fuori di noi e fuori degli altri oggetti.

Ulteriormente la logica della parola nella poesia e nel pensiero spingerà fino all'infinito questo potere individuante e concettualizzante della vitalità universale, che è propria del pensiero umano.

Ma a ciò occorre la rappresentazione spaziale: la quale è l'organo del concetto sensibile. La musica, agitandosi invece soltanto nel tempo, che è forma del senso interno, non s'individua in alcun oggetto (9) (se non per il grammatico e così detto intenditore, che generalmente, ascoltando, lavora coll'intelletto a identificare quei difficilmente rappresentabili oggetti che sono gli accordi e i disegni contrappuntistici, armonici e melodici), cioè non prende quasi alcuna forma esteriore: non vive l'oggetto, come fa l'arte figurativa, nella sua individuazione

spaziale. Ne vive invece lo svolgimento interno, cioè — facendo il caso dell'uomo e dei suoi sentimenti organici — quello che ognuno di noi è come soggetto che si autovive, e di fuori non si vede: perchè solo gli altri lo possono vedere.

Come tale, la musica è l'organo della soggettività, prima che essa venga, dalla logica umana, identificata volta a volta in determinati soggetti: è cioè l'organo, o la rappresentazione adeguatissima — come un'altra l'uomo non ha ancora escogitato — della vita vivente nella sua immediatezza interna, prima cioè che divenga concetto sensibile, oggetto di rappresentazione visiva e individuata.

Una persona ci delineò una volta inconsapevolmente quella che a noi sembra che sia la vera essenza della musica: essa, ci disse, è superiore a tutte le altre arti in questo, che la musica siamo noi stessi a viverla con tutto l'esser nostro.

Naturalmente vi sono i refrattari della musica. Ma è indubitato che, per coloro che sono capaci di risuonare con essa, e non sono ottenebrati da volute posizioni teoriche, per coloro cioè per i quali essa è, come si dice, spontanea vita del sentimento, la radice più profonda della grande potenza della musica è appunto in questa partecipazione organica al grande ritmo dalla sostanza stessa più vegetale e terrestre di noi stessi.

Se si riflette, è facile comprendere come, sotto quest'aspetto, la musica differisca per sua natura dalle altre arti. La prima distinzione che l'intelletto già ai primordi del pensiero istituisce nell'oscuro sogno delle origini è quella fra soggetto e oggetto, fra noi e il mondo esterno. Tutte le cose che si vedono cominciano da quel giorno ad appartarsi in una sfera sempre più distinta da noi, in cui si agitano ed agiscono per se stesse, senza che il nostro essere corporeo e psichico ne venga influenzato o turbato. È un progresso per gradi dalla primitiva condizione magica — in cui ancora vive il fanciullo e tutta la natura degli esseri animati — a quella assolutamente oggettivistica e, per così dire, scientifica del mondo moderno. Ma se, nel primo levarsi della grande civiltà dello spirito dall'antica Madre, il senso delle rispondenze cosmiche e dell'intima interdipendenza fraterna e consustanziale fra noi e il mondo è tuttavia vivo — onde può dirsi che quegli uomini, come i grandi presocratici, vivono ancora immersi nel mito, e la loro stessa speculazione scientifica è tuttavia mito e poesia — non c'è dubbio che la posizione moderna è caratterizzata proprio dall'estremo op-

posto: il divorzio interamente consumato fra l'uomo e la natura, fra l'individuo e il cosmo. Il processo di questo progressivo divorzio è il processo stesso dell'intelletto: il quale, da una giusta e naturale distinzione, è passato, lentamente prevaricando, all'analisi inaridente e al taglio separante: finchè l'uomo è arrivato a non riconoscersi più nella natura, che pure è suo perenne nutrimento e sostegno, e a non sentir più, se non per tratti e per ritorni, quell'intimo amore consustanziale verso tutte le creature, che è la vera sostanza e condizione dello stato poetico.

Il primitivo s'agita molto per ogni avvenimento, vive una potente vita fisica e con tutto il suo essere corporeo partecipa (in un modo che oggi si potrebbe dire sportivo, cioè con tutto l'organismo in movimento) degli avvenimenti cosmici, degli affetti che vibrano in lui e intorno a lui. La parola è gesto, e il gesto move altri gesti, e tutto, per il primitivo, si fa, per così dire, con tutto il corpo.

Quest'agire della tonalità del proprio essere fisico sembra che non abbia valore filosofico, o, come si dice, estetico e spirituale, e invece ne ha moltissimo. È questo valore — che i teorici sistematicamente misconobbero — che sta anche alla base di quegli elementi di *liberazione*, che indubbiamente i giovani oggi ritrovano nella pratica degli sport più avvincenti. Ha un significato decisivo il fatto che anche il nostro oscuro e vibrante essere di carne — che è centro e radice al vasto mondo della nostra rappresentazione — partecipi interamente alla festa della vita, anzichè starsene appartato spettatore, la cui azione sia ridotta a semplice mezzo. E se l'uomo antico e integro partecipa ancora con tutto il suo sangue al palpito degli esseri, l'uomo scientifico e, quasi per ironia, pensante, ha spezzato invece il cosmo in due, e rotto ogni via di simpatetica comunicazione unitiva fra sè e le creature, in luogo della quale resta, unico ponte fabbricato e sopraggiunto, solo l'intelletto logico con le sue formule e i suoi schemi esplicativi.

Con ciò l'uomo è precipitato essenzialmente nel finito.

Ora, come si è detto, tutte le arti gettano ponti fra il finito e il finito, onde ricostituire l'infinita armonia dell'amore. Una sola prescinde totalmente dal pensiero concettuale, e perciò anche, per sua natura, è anteriore a qualsiasi possibile distinzione fra finiti e finiti, fra oggetti, e fra oggetto e un soggetto: distinzioni concettuali che essa nel suo mondo dell'ingenua organicità vitale e sognante totalmente ignora, come probabilmente l'ignora l'animale e il fanciullo.

Essa è perciò anche l'unica arte che — anteriore a qualsiasi distinzione di corpo e spirito, mondo interno e mondo esterno — chiami immediatamente tutto l'essere alla partecipazione del suo ritmo: e cioè tutto il corpo cosmico con tutta la vita e tutta la carne e il sangue. Nessuno ignora che persino ogni atto del pensiero puro è accompagnato da impercettibili movimenti e modificazioni corporee: e che la vista ad esempio mette in movimento una quantità di fibre nervose, ed esige una piena compartecipazione attiva della vita del corpo. La memoria è anch'essa, come ogni memoria organica, un fatto essenzialmente costituito da modificazioni e ripercussioni nervose e muscolari: e non è chi non veda che la parola è atto e movimento corporeo. Non v'ha dubbio perciò che una certa compartecipazione corporea è indispensabile e ineliminabile da ogni atto umano. Tuttavia essa è per l'ordinario, nelle cosidette attività dello spirito, così debole, o, anche se forte — come nella fantasia, che è essenzialmente sempre un fatto nervoso e ottico — così localizzata, che l'uomo moderno tende a separarla senz'altro dal pensiero, e a considerarla come semplice mezzo a fine.

Senonchè nella musica troppa è l'onda di vita che percorre tutto l'essere, perchè questa astrazione sia normalmente possibile. È vero che l'ascetico intellettualismo degli spiritualisti puri ha tentato la frattura anche in musica: ha insegnato all'uditore a dimenticare totalmente le sue reazioni corporee, a immobilizzarsi nell'ascoltare, e a preferire, come più dotta ed elevata, la musica che, piatta e fredda come un gelido arabesco, meno eccitasse i nervi e i sensi.. Ma l'uomo normale non ha mai dato retta a queste prediche: e quella musica che è figlia del divorzio intellettuale non è mai stata apprezzata e preferita se non dalle anime morte, che in essa cercano soltanto un riflesso del loro stesso animo.

Per sua natura la musica ignora tutte le separazioni e le condanne e le divergenze che poi soltanto successivamente l'intelletto instaura. Esso coinvolge spensieratamente dietro di sè tutta la vita e tutte le passioni e tutti i sogni. È per ciò che tutto l'essere, senza distinzione possibile, si mette al suo cenno a vibrare. *E allora, allora soltanto, si può veramente avere quella reintegrazione dell'infinita unità della vita, che sola è il divino nel mondo.* Soltanto quando anche tutto il corpo palpita e vive dell'infinito palpito cosmico, l'amore è pieno e l'infinito battito è perfetto.

L'antico sentì tanto quest'intima consustanzialità della musica alla profonda vita corporea di tutto il nostro essere, che infatti mai la concepì separata dalla danza. E che cosa era la danza? Non certo un semplice disegno di movimenti corporei per abbellire la musica, ma l'assoluta abbandonata partecipazione di tutto il corpo alla festa dell'essere evocata dalla musica. Come notò Nietzsche (10), danza e musica sono le dirette figlie di Dionisio. Anzi le due apparizioni sovrumane dell'upnico Dio Dioniso al cui cenno gli uomini e le donne precipitano nella grande follia del preumano e del superumano, che fu prima che nascesse l'angoscia delle cose singole, e verso il cui mistico regno il sacro liquore riconduce per divina dimenticanza.

Nella danza l'uomo vive con tutta la sua carne quel ritmo che la musica suscita in tutte le cose dell'universo: e quella divina melanconia, che all'accendersi dei suoni per ripalpitare commossa per tutto il cosmo, ecco che il corpo nostro stesso la vive in una festa di tutta la carne, come nell'amore abbandonata in intimo contatto emotivo alla palpitazione di tutta la vita.

Certamente la danza è il modo più completo e mirabile di vivere la musica: quella danza profondamente interiore, intendiamo, in cui l'intelletto non fissa alcun limite logico o esplicativo alla libera espansione di tutte le membra, secondo la natura vuole e il divino ritmo sovrumanamente conduce.

I movimenti organici divengono allora talmente musica e talmente remoti da ogni riflessione o esplicazione intellettiva extraorganica, che i gesti della danza profonda spesso sembrano, allo spettatore che la contempli dall'esterno, rasentare la follia e fin la comicità: comicità che diventa davvero assoluta, se lo spettatore chiude l'orecchio per non sentire la musica, e contemporaneamente cerca le spiegazioni logiche del gesto. Ma per chi si abbandona egli stesso all'onda musicale e si immedesima intuitivamente nella voluttà dei movimenti, nulla v'è più di maggiormente divino, dei corpi in danza presi nella voluttà folgorante della grande Madre Musica.

E questa è l'intima ragione per la quale anche la danza corrente è così avvincente, e così universalmente attrae l'animo dei giovani. Senza pretese di recondite profondità, la facile onda musicale del ballo porta tutta la vita sulla lieve ala di un ritmo vasto e avvincente nel cui giro, per il tocco miracoloso della musica, tutta la carne vibra d'infi-

nito sottile piacere. Cessi l'onda della musica: e d'un tratto tutto il paradiso artificiale della sala si spegnerà, come allo spegnersi della voluttà.

Non è azzardato riconoscere che, in certo modo, anche la musica leggera ha, dentro i suoi limiti, una schietta funzione suscitatrice e liberatrice della vita.

Tutte queste considerazioni potrebbero anche condurci a considerare infine come la festa del corpo in movimento non sia mai veramente festa e completa gioia che quando si congiunge alla festa di tutto il cosmo: quando cioè la vibrazione diviene veramente infinita. E poichè il mezzo più potente a questa infinitizzazione del ritmo vitale è appunto la musica, potrebbe anche arrivare a dirsi che la danza — la vera grande Danza — è la forma più completa e ideale di sport.

È poi chiaro che la danza, come movimento completamente esplicato, non è necessaria alla vera esperienza musicale intima: anche se, nelle forme attenuate della civiltà, il corpo dell'ascoltatore giace o è seduto, può tuttavia esser preso e pervaso per tutte le membra e per tutto il sangue dal ritmo e movimento musicale: e ciò costituisce in certo modo l'equivalente della danza esplicata, ed è per altro quasi la stessa festa e la stessa esaltazione vitale.

Ma questa vibrazione organica è, in ogni modo,, necessaria: è la vita stessa di cui si alimenta la musica. E ciò sia ripetuto contro l'affermazione dello Hanslick, da noi riportata in principio, di cui ormai può vedersi la vacuità e i moventi puramente intellettualistici che la determinavano.

Si comprende allora la profonda verità della filosofia di Schopenhauer, per cui la musica si identifica con la Volontà di vita in sè del mondo: e sta alle altre arti come questa universale Volontà di vita ai singoli oggetti in cui si incorpora (11).

E si comprende anche — secondo giustamente notò lo stesso Schopenhauer — quella che è la caratteristica più strana della musica: di attagliarsi a qualsiasi oggetto, di vivificare, una stessa musica, una quantità di mondi e di fantasie possibile, e render sublime a volte anche la più oscura e prosaica camera in cui ci sia dato di udirla.

Non avendo spazio definito essa, lungi dall'essere chiusa in un oggetto distinto dagli altri, come nella rappresentazione artistica visiva, circuisce e avvolge tutti i possibili oggetti, sia della fantasia che della realtà, venendo a costituire sempre, come un gran mare, un'onda, un'atmosfera in cui ogni cosa che si vede e si pensa nuota, total-

mente impregnata di essa e portata nel giro del suo movimento. La musica cioè, non possedendo un corpo spaziale, prende corpo in tutto lo spazio, e investe ogni oggetto, che si presenti alla coscienza, del suo ritmo e della sua vita. Perciò anche la musica più lieta si adatta paradossalmente al soggetto più triste, conferendogli, in questo caso estremo, remota profondità, come un abisso che inattesamente si spalanchi. Nè vi è luogo della natura o dell'arte che, risuonandovi una musica inspirata, tutto non prenda a vivere, in un modo indicibile a parole, il metafisico dramma di quel canto. La stessa cosa avviene per la scena, per l'immagine dello schermo, per la parola, che dalla vera musica escono sempre singolarmente vivificate, anche nel caso in cui non si immedesimino con esse completamente.

Questo riferimento della musica a immagini occasionali che le si levano intorno per ogni dove, paradossale e illegittimo in ogni altra arte, in cui esse non costiturebbero che prevaricazioni e confusioni, è nella musica perfettamente legittimo, anzi la cosa più costante e inevitabile di tutte, per le ragioni dette. Ed è perciò anche perfettamente legittimo anzi specificatamente connaturato ad essa, tutto quel mondo di immagini in libertà, quel sogno a mente sveglia che a volte, chiudendo gli occhi o raccogliendoci in un angolo buio, sembra levarsi a nuvoli dalla musica come le fiamme dal corpo ardente: mondo incontrollabile, fatto di ricordi, nostalgie, affetti e fantasie personali, assolutamente contingente e accidentale, di cui con matematica sicurezza si sa che si produce soltanto in me e in ogni caso assolutamente diverso da quello di ogni altra persona, e tuttavia grondante di emozioni come se tutto l'universo ne vibrasse fino al limite delle stelle.

È evidente che, per quanto accidentale e contingente possa essere il contenuto di queste immagini alla musica che si ascolta, quel che in esse vale è soltanto il divino afflato onde la musica suscitandole incidentalmente le riempie. Per di più non solo la musica non è da esse disturbata, ma anzi le esige senza curarsi e definire tuttavia a priori quali esse debbano essere in ogni ascoltatore. Perchè la musica, vuota di un vero contenuto, ha pur bisogno di qualche elemento contenutistico per reggersi nell'animo, elemento la cui specificità le è tuttavia quasi assolutamente indifferente: esattamente come avviene del corpo vivente, che ha bisogno di uno spazio in cui muoversi, spazio che esso in fondo riempie soltanto del suo pathos.

Ciò può giustificare fino a un certo punto il titolo e il programma, quando questo non abbia altra pretesa e valore, come talvolta in Beethoven, che quella di un semplice orientamento. Esso, in tal caso, non nuoce alla musicalità pura: ma serve soltanto a suggerire all'ascoltatore un'immagine fondamentale su cui liberamente orientare le sue fantasie, immagine che fu probabilmente quella intorno a cui si aggirò lo stato d'animo del compositore nell'atto della creazione.

E qui appare ormai il punto fondamentale che resta da chiarire, onde rivelare l'essenza suprema — di fronte ai valori dello spirito — della parola, della musica e dell'immagine.

* * *

Non v'ha dubbio che il fine ultimo della vita è il congiungimento cosmico nella divina armonia. Tutti gli esseri bramano di ritornare in questo divino amore: cioè in Dio. È legge eterna che questa unità non sia il vuoto, ma il continuo svolgimento del potere individuante attraverso la cui ricchezza passa il fremito dell'amore, che è la somma felicità onde l'uno si congiunge all'altro e agli altri in una continua immedesimazione e sacrifizio.

Tutte le più alte attività dell'uomo, le arti, le religioni, le filosofie, tendono a realizzare nel modo più vasto e sublime questo ricongiungimento nell'Unità infinita, verso cui, dal giorno in cui ne precipitarono, aspira più o meno la sete di tutte le creature.

Ciò realizza anche l'uomo attraverso le innumerevoli individuazioni che egli vive e concepisce, riportandole, sia per via di affetto vitale unitivo, che per via di universalizzazione pensante, all'unità del Divino. Di questa unità, l'individuazione intellettiva e concettuale è la tecnica, il particolare, che tuttavia vive solo nell'onda del Tutto.

Ma dal mitico giorno della Caduta e del Peccato originale l'uomo, pur non avendo perduto la capacità di levarsi all'Unità del Divino, ne ha perduto l'infallibile istinto. E ciò, secondo l'immagine biblica, proprio in virtù del potere di individualizzare e di separare, particolare all'intelletto, che all'animale è pressochè ignoto, e che, se usato a buon fine, è un grande ausilio al vasto ricongiungimento, ma se distorto e avulso dal fine di cui è mezzo, diviene una forza eminentemente separatrice, ribellione e rinunzia all'abbandono e al sonno d'amore in cui è avvolta tutta la natura.

La potenza individuale dell'intelletto è il potere del concetto, sia esso sensibile o intellettivo. La vita del concetto è il logo. Ora il logo, nell'uomo in modo particolarissimo, è in due guise, come direbbe il Gentile: logo concreto, in cui l'individuazione del concetto è insieme universalizzazione, cioè atto insieme individuante e di congiungimento all'eterna vita del tutto; e logo astratto, cioè concetto puramente particolarizzante, eminentemente separatore del singolo dal Divino: atto alla cui radice sta essenzialmente un oscuramento, un odio e una fredda perdizione.

Questa tentazione — che nella vita della cultura può essere erudita, intellettualistica o viziosa — del perdersi nei particolari fino a dimenticare totalmente la viva unità del Tutto (il quale non è, si noti, quel freddo concetto unitario che a volte ne sostituisce, presso gli uomini colti, la perduta realtà) è così inveterato nell'uomo, che il dramma di tutte le religioni è appunto il pianto e la fuga da questo peccato, il quale sotto mille forme, sensibili, intellettive, volitive ottenebra quasi ogni momento della nostra vita.

È certo che la natura preintellettuale, la vasta natura che vive sotto le innumerevoli forme è tocca da questo peccato in una misura senza confronto minore che l'uomo. Il quale si pavoneggia nella sua alta intelligenza e sprezza tutta la natura e persino a volte quanto di animale e naturale c'è in lui, senza pensare che, in ogni caso, è più vicina a Dio la natura col suo ingenuo abbandono, che quella pseudonatura o antinatura adulterata e corrotta che è il suo intelletto inaridito o il suo corpo viziato.

La scienza astratta che non ha luce di amore e di bellezza, la amoralità cittadinesca, l'orgoglio eversore, il materialismo e il praticismo bruto, la durezza del cuore, di tutto ciò il comune denominatore perenne, sono questa realtà prosaica, acerba e amara, che ha perduto ogni ricordo di quel grande respiro del congiungimento, in cui vive ancora l'ingenuo abbandono della natura, e persino ogni fanciullo da poco emerso dalla notte dei primi palpiti vitali. Perciò i fanciulli — cui anche l'intuito della Chiesa attribuisce il solo generico peccato originale senz'altra macchia — sono più vicini a Dio di tanti adulti pervertiti: e appaiono, come tutta la vita animale e vegetale, una consolazione nel mondo.

Ma l'arte, come la religione, come la filosofia, sono le forme colte in cui storicamente si è polarizzata più o meno felicemente, talvolta

senza averne coscienza riflessa, la sete dell'uomo di ritornare nella grande unità del divino. Sete che, prima di queste forme più colte e vaste, ogni atto di bontà e ogni atto d'amore invero, presso ogni vivente, appaga e disseta. Di questa sete quelle attività non sono infatti che la sublimazione in più vasti orizzonti, quali solo il genio, di tutti i viventi il figlio più vicino alla maestà del Padre, può abbracciare interamente.

Tutte le arti della parola e della figurazione realizzano questo congiungimento delle singole cose nel ritmo divino: ognuna tuttavia attraverso le cose stesse evocandole nella loro individuazione concettuale, sia sensibile che logica, e imprimendo loro un ritmo unitario che le congiunge alla vita universale. Ma la innata tendenza dell'uomo a considerare in ogni momento il particolare oggetto nella sua isolatezza empirica, e la difficoltà a riportare nel giro infinito le singole cose finite — a congiungere il finito con l'infinito — fan sì che, là dove si evocano cose particolari a mezzo di concetti particolari, grande è la difficoltà del suggerire e mostrare in esse e attraverso esse ciò che esse non sono, ma solo in esse spira, cioè l'infinito, che solo è divino, e solo redime ogni cosa particolare sensibile e intellettiva. Lungi dall'intuire e sentire immediatamente l'onda unica della vita cosmica e della divina Provvidenza, che scorre sulla cosa sensibile, l'animo si arresta d'ordinario al suo aspetto esteriore in quanto schema finito. La parola ricongiunge l'oggetto evocato all'onda unica per mezzo del ritmo logico e musicale, espressione diretta della vita soggettiva che tutti gli oggetti volge in giro. L'arte figurativa compie lo stesso atto mediante il ritmo lineare e cromatico — trasposizione in fondo concettuale del movimento — che imprime secondo un divino afflato alle sue figure.

Solo un'arte, senza fare appello alcuno alle singole cose, ai singoli concetti e momenti particolari della volontà di vita, senza perciò ricorrere ad alcuna analisi riflessa del mondo, è immediata emanazione di questa profonda volontà di vita universale. Onde essa o è tutto o è nulla: non serve, come il disegno o la parola, a scopi intellettuali empirici: o è, sia pur minima, vita organica congiunta immediatamente, come l'ingenuità dell'essere naturale, al gran Tutto, o resta assolutamente insignificante. Quest'arte è la musica.

Essa ha il difetto di esser vuota di quel vasto mondo, che l'intelletto umano individua e rappresenta: cioè in fondo di ogni cosa del mondo in quanto tale. E perciò ha in sè una monotonia fondamentale.

Tuttavia dei poveri è il regno dei cieli: e la sua divina presenza è la dimostrazione flagrante che l'attività e la tecnica dell'intelletto — tecnica particolarmente umana — non sono per nulla indispensabili a raggiungere l'infinito, cioè Dio: il quale anzi tavolta meglio si rivela a chi nulla ha, che a chi lo cerca attraverso le dovizie della terra.

In questo suo vuoto, la musica, non incorrendo nelle tentazioni del particolare sensibile nella misura delle altre arti (unica tentazione sensibile in lei contenuta sono i suoni, sopratutto per i musicisti corrotti in cerca d'intellettualismi sonori) riesce più facilmente e ingenuamente a riportare l'anima del mondo all'infinita ingenuità del gran sonno della natura: che è il suo regno, in quanto sopratutto natura umana, quale è, senza passare attraverso il calcolo dell'intelletto, nel suo immediato organismo vitale (che l'arte figurativa coglie dall'esterno(in sè mirabile e capace di salire a espressioni assolutamente divine.

Perciò la musica, come ben spiega Schopenhauer, ha questo straordinario potere di trascinare immediatamente tutto l'universo nella grande onda del divino, nel ritmo di quella vita unica e assolutamente infinita, che essa sa evocare: potere che le altre arti spesso tanto faticano, a volte inutilmente, per ottenere in misura così alta e potente. E tutto che essa avvolge prende a palpitare del suo stesso ritmo, qualunque cosa nel vasto mondo essa accarezzi col suo soffio suscitatore.

Ciò spiega anche come il Wackenroder e il Novalis e i romantici in genere affermassero che tutte le arti tendono a diventare musica. Certo, la musica ha una fondamentale povertà: da sola nulla delle cose del vasto mondo in quanto tali (12) essa può significare. Tuttavia tutte le altre arti tendono in fondo a realizzare nell'universo quel flusso unico delle mille cose, quella divina unità di tutta la vita del cosmo, che è il regno proprio della musica: l'oceano in cui ogni cantore per sua natura, senz'altre preoccupazioni devianti, cala la sua navicella, affinchè essa in perfetto abbandono s'incammini per il ritmo infinito.

È in virtù di questo straordinario potere vitale e infinitante che la musica avvolge di tanta vita anche la parola e l'immagine, e solleva spesso, per misterioso miracolo, la potenza di entrambe a vette deliranti che esse pur non sospettavano o non potevano giungere. Un semplice quadro, un poema, contemplato e letto in un'onda di musica che sia loro affine, assumono una vita e una potenza espressiva, che nessun critico potrebbe ritrovare in essi. Ciò significa che questa potenza è loro totalmente prestata da quest'arte meravigliosa. Per contro

anche la musica prende più consistenza, si allarga in più vita e in un maggiore respiro se trova nel suo vuoto questo terreno della parola e sopratutto dell'immagine, in cui proiettare, come su un infinito paesaggio, la sua magica luce evocatrice, la sua luminosa energia vivificante.

La musica da sola è come un sublime gioco di luci cosmiche nel vuoto cielo: magico splendore che assume una miracolosa corporeità quando proietta le sue luci e i suoi riflessi sulle cose di questo mondo.

* * *

È così esplicato perfettamente il sogno di Riccardo Wagner e dell'antico trageda, nonchè il pensiero di Aristotele; l'aumentata potenza della parola e dell'immagine per mezzo della musica, nel cui oceano di luce calate, sono proprio come il paesaggio coperto dalla caligine di grige nubi, quando a un tratto il cielo si scoperchia, e tutto lo inonda la gamma delle luci celesti.

Ogni arte porta invero con sè questa luce: nessuna ne ha tanta gratuita e larga ricchezza come la musica.

Abbiamo già veduto che la parola è altresì una musica incoata. Resta a vedere come l'immagine figurativa realizzi in sè questa vita.

Quantunque sembri un paradosso, è una verità nota ai critici, ma poco messa in luce dall'estetica nel suo valore assolutamente fondamentale, che anche l'arte figurativa ha la sua vita nel movimento, cioè in questo senso interno che è il tempo, di cui gli oggetti rappresentati non sono che il sostrato. Quando una figurazione non ha valore, si nota che è fredda e che non si muove: non ha vita.

In realtà ogni figurazione è ben più che una riproduzione della materia dell'oggetto: è un ideogramma. Il fatto che esso materialmente non si svolge nel tempo non deve trarre in inganno. Anche la pagina scritta, anche la pagina musicale sono distese nello spazio e non si svolgono per sè nel tempo. Solo lo spirito che legge, le proietta immediatamente nel tempo, interpretandone intelligentemente il significato. Egualmente avviene della pittura e della scultura, e, in certa misura, dell'architettura. Chi contempla il quadro, vi scopre più o meno velocemente una quantità di significati cioè di concetti sensibili e anche addirittura logici, che gli permettono d'intuire subito il senso dei movimenti accennati dalle figure: ne ricostruisce cause e effetti, passioni e desideri, le ragioni insomma dei loro atteggiamenti; e solo allora

il quadro comincia tutto a muoversi, ad animarsi, e a rivelare la sua bellezza: cioè la sua potenza di vita.

Può dirsi perciò che anche l'immagine, qual'è rappresentata dalle arti figurative, ha un ritmo, la cui melodia e armonia sono questa volta linee e figure. E solo di questo movimento e di questo ritmo di tutte le masse corporee e di tutte le linee è fatta la straordinaria bellezza dell'opera d'arte, che ci rapisce nella sua vita, e ci avvolge nell'anelito del suo mondo.

Ma per esso anche l'arte figurativa tende a ricongiungersi di lontano, attraverso i concetti sensibili (le immagini come tali) e gli eventuali concetti intellettivi (l'interpretazione logica dei loro reciproci significati e movimenti) a questa gran vita profonda che tutti avvolge uomini e cose, e di ognuna è sostanza: profonda onda lirica, che è appunto quasi musica dell'universo.

Tuttavia è solo mediante l'ausilio del concetto logico, del suggerimento sottile, dell'estrema tensione della linea che l'arte figurativa preme tutte le sue forze espressive verso il suo scopo supremo: rompere l'involucro morto della materia qual semplice massa e soggetto finito, anche viverne l'infinito movimento e ritmo, questa musica oscura che fluisce sotto tutta la vita; esprimerne cioè l'intima sostanza vitale, quale all'esterno si rivela nel movimento. Si noti infatti che non solo i corpi viventi si muovono di una loro eternamente miracolosa vita propria, ma, infissa, come a suo centro, nel soggetto vivente, e dotata per di più di tutta una segreta vita sua che alle anime più profonde soltanto si svela, tutta la natura, anche inorganica, le roccie e i mari e i cieli, vivono e palpitano perennemente di un'eterna vibrazione, che in sè appare come movimento e ritmo.

Ed è questo che il pittore tende a mostrare: e dove non arriva, a significare mediatamente, affinchè chi contempla tutto si immerga in questa vita che ritorna fresca come al primo giorno. È poi attraverso questo movimento che tutta la natura torna in musica. ed è mirabile notare come, se, nel contemplare il quadro ispirato, si ascolta una sinfonia orchestrale, non di rado ci coglie una vera allucinazione, nella quale ci sembra che a un tratto tutte le cose del quadro si animino, si spostino, si muovano, si agitino nel senso della vita, fuori di quel fermo segno ove erano state immobilizzate, e ridivengano così perfettamente viventi della più flagrante attualità. Questa allucinazione, a volte così potente, che sembra proprio di *esserci e di camminarci in mezzo*

nel respiro di tante cose vive, è l'effetto dell'onda vivificante che si è rovesciata nel quadro dalla musica. Già il quadro l'aveva: ma la musica gliene ha data in sovrabbondanza.

Non vi ha dubbio che l'« arte tragica » la scena, che tutte queste potenze non solo riunisce, ma interamente fonde, sia veramente la suprema. E ciò, non per il malinteso criterio della somma — onde questo concetto aristotelico wagneriano fu tanto ridicoleggiato e trascurato dall'odierna estetica — *ma per questo motivo profondo dell'intimo e naturale tendere dell'una arte a compiersi nell'altra, secondo una segreta compatibilità* che rivela in fondo che tutte queste arti non sono che membra staccatesi ad una ad una dall'unico corpo in cui ragionevolmente un giorno organicamente convissero.

Non resta che un'ultima considerazione decisiva.

È principalmente in virtù del movimento cennato che l'arte figurativa congiunge l'analisi morta dei finiti oggetti nella grande animazione della vita divina che per essi trascorre. Ma questo movimento, suggerito per tutte guise nell'arte figurativa tradizionale, non può essere che un imperfetto: solo al più alto genio è concesso muovere interamente l'opaca natura immòta fino ad accenderla nel movimento, nel ritmo della vita totale.

Quando questo movimento riesce a liberarsi e a realizzarsi interamente fuori dei suoi ceppi, scoppia dall'immagine quella vita, che veramente può dirsi musica. Tale è la danza e la scena ove l'arte rappresenta il corpo umano in assoluto movimento.

Tuttavia in essa si ha la contraddizione di un paesaggio più o meno ancora legato in ceppi, di fronte alla figura umana interamente scatenata.

Questa contraddizione è sciolta definitivamente dall'arte cinematografica.

In quest'arte, destinata a divenire la sovrana delle arti, non solo può fondersi in perfezione mirabile la parola, l'immagine e la musica, come già sulla scena: ma l'immagine stessa ha la virtù di poter raggiungere il diapason della sua lirica intensità. Tutto quel che vive nel sogno interiore, la natura, il paesaggio tutto animato dallo spirito creatore, da quest'unico soffio che agita il mondo come al primo giorno della creazione nel sogno del poeta, e che il poeta soltanto può suggerire mediante i concetti logici della parola — parola che più che a descrivere immagini visive sarebbe, come notò già il Lessing, fatta per

esprimere sentimenti e pensieri — tutta questa vita divina, questa natura ritornata in Dio può vivere nello schermo in una misura e in una libertà che mai prima si vide.

Lo schermo è veramente l'immagine dell'arte figurativa diventata musica: cioè ritornata alla sua immediata sostanza: alla grande vita organica del tutto.

Tutto vi vive di un'innumerevole vita propria, e pur incentrato e rivissuto volta a volta attraverso l'occhio, la carne, il sangue di un soggetto vivente e fuso nell'onda palpitante della musica. Quest'assoluta sintesi, che è la vita nel suo divino miracolo vivente, quest'unità anzi che è prima di ogni analisi e perciò anche di ogni sintesi, questo corpo cosmico vivente sotto innumerevoli forme ha nello schermo il suo specchio e la sua rappresentazione totalitaria e definitiva.

Perciò lo schermo è suscettibile di divenire, in mano al genio, la parola e l'organo della Creazione.

* * *

Queste ultime osservazioni possono naturalmente sembrare gratuite e assai a buon mercato. È noto che affermazioni di questo genere passano per indizio di gusto grossolano e acritico: a un dipresso come l'istituire una gerarchia fra le arti.

Tuttavia noi non abbiamo affermato ciò invano. Anzitutto abbiamo notato, che questo concepire in senso essenziale il cinema — o, come diceva Wagner ripetendo Aristotele, il teatro — come corona delle arti non si deve intendere nel senso della somma. Cioè, che laddove più arti si mettono insieme, là si abbia una *quantitas* estetica maggiore. Somma non è ciò che intendiamo noi, perchè le arti in sè non possono sommarsi. O un'espressione d'arte infatti raggiunge la sua armonia e la sua infinità, e allora basta a se stessa: e aggiungervi qualcosa significherebbe infrangerne l'incantesimo e l'infinito valore. Oppure non la raggiunge, e allora nè l'infinito nè l'armonia dell'arte si raggiungeranno, per addizioni che vi si facciano.

Quelli che invece nel teatro completo e nel cinema si sommano sono evidentemente gli elementi materiali di più arti: acustici, visivi, logici, di movimento e danza. Dalla loro somma ben temperata non nasce naturalmente una somma di arti, che sarebbe un pasticcio: ma nuova arte autonoma e indipendente, che si serve di tutti quelli ele-

menti, esattamente come altre arti si servono di taluni di essi soltanto.»
In questa nuova arte musica e parola hanno solo valore in funzione del fantasma cinematografico, in cui si fondono, e non è detto che siano belli di per sè, astratti da esso.

Parrebbe allora tuttavia che, intesa la somma in questo senso puramente empirico, questa addizione di elementi non tocchi in sè l'essenza dell'arte: la quale — si dice giustamente — dei suoi elementi empirici si serve come di mezzi e di materiali, ma non è da essi nè determinata, nè costituita nella sua essenza. In altri termini, si è usi, anche nell'immanentismo contemporaneo, volto soprattutto alla critica, a vedere tuttavia da una parte lo spirito agente — che in questo caso opera e sente esteticamente — e dall'altra le cose empiriche, gli elementi sensoriali, sui quali lo spirito artista agisce, traendoli a sè e ordinandoli e, come si dice, ricreandoli, sì, secondo una sua propria intima necessità, ma ponendosi, riguardo all'essenza empirica di quegli elementi, in una posizione di assoluto arbitrio d'indifferenza.

Questa concezione, che oggi si dice idealistica, reca tuttavia — nonostante ogni buona volontà di rimuovere le traccie degli intellettualismi — i segni di un dualismo spiritualistico, non meno analitico e intellettivo.

La verità è che per sola via di ragionamento analitico non si può giungere a veder chiaro nelle intime necessità dell'arte. Se la materia dell'arte fosse semplice oggetto di preferenza empirica e occasionale, probabilmente nessun scultore avrebbe sentito l'imperiosa necessità di scolpire anzichè dipingere, e le opere d'arte non recherebbero fra i loro eterni caratteri il suggello di quest'imperiosa necessità, che le lega indissolubilmente alla materia. L'occasionalità della materia usata sarebbe — come in certe concezioni medioevali — un perenne motivo di inferiorità nell'opera d'arte.

Ma se la materia è invece essenziale e connaturata all'opera d'arte, come è evidente, allora si comprende in qual misura anche le differenze della materia siano essenziali ai differenti valori umani dell'arte.

Certamente l'arte è soltanto armonia. E un semplice accordo di linee geometriche può già costituire l'armoniosa bellezza dell'opera d'arte, e condurre il nostro animo in quella pace serena, che ne è la virtù purificatrice. Tuttavia è anche vero che, in quanto la nostra vita e la nostra esperienza cosmica hanno ben altri motivi e ben altre sorgenti che quelli di una semplice voluta di geometria, l'accordo più

completo e l'armonia più alta si raggiunge quando non solo un punto si accorda con l'eterna armonia, ma anche quest'eterna armonia comincia, dalle sue molteplici conche celesti e terrestri, ad armonizzare e a consuonare palesemente.

Se l'estetica crociana sembra apparentemente confinare tutta l'attenzione critica sull'unico verso, sull'unico accordo, sull'unica linea, perchè il più e il meno delle linee e degli accordi non interesserebbe l'estetica, *scientia qualitatum*, la manchevolezza di questa posizione è evidentissima a chi abbia occhi per vedere e orecchi per intendere.

Sfidiamo chiunque ad avere il coraggio di ammettere che un solo accordo sarebbe eventualmente bastato ad esprimere tutta la grandezza (qualitativa) del genio di Beethoven. Beethoven, messo al dilemma da un premio all'americana, sarebbe certamente stato costretto, dalla forza stessa delle cose, a declinare un invito tanto terribile.

Esistono tuttavia minuscole opere d'arte, che hanno il loro grande valore; musiche di pochi accordi, versi all'Ungaretti di due parole. Ma è evidente che non vanno messe sullo stesso piano del grande poema, della complessa sinfonia: non così in astratto, perchè è chiaro che una grande sinfonia può valere meno di tre accordi genialmente concepiti: ma in concreto, cioè a parità di valori. Vi sono espressioni già altissime, come ad esempio la musica per pianoforte o per violino, che tuttavia non offrono, com'è chiaro, al genio interiore l'immensa risorsa di una grande orchestra moderna: ed è noto infatti come i grandi geni musicali abbiano poi fatto ricorso a quest'ultima per le loro più grandi creazioni. Sembra che noi urtiamo, così dicendo, di grosso contro i canoni dell'estetica italiana attuale; ma crediamo fermamente che nelle pieghe dell'anima di chi nega, perchè non se le può chiaramente spiegare, verità così evidenti, resta, ineliminabile, una punta amara di cattiva coscienza.

Quello che si nota nell'ambito di queste arti storiche, come non può essere vero anche per le arti più complesse e più nuove?

Certamente si giunge a un punto, dentro ogni singola arte, in cui il mezzo è già sufficiente al più alto e complesso volo. Bach sul suo organo non è inferiore, per altezza e vastità di volo, a Wagner nel golfo estuante della sua tragedia cosmica.

Tuttavia molto vi sarebbe da dire intorno a ciò. Intanto anche Bach — come sanno gli intenditori — mette in movimento una tale complessità di costruzione musicale, che non è meraviglia se il suo

volo è così largo e spazioso, come quello di un secondo creatore della scena.

D'altra parte è però vero che è più facile restare contenti per anni interi in un teatro, che alla tastiera di un organo. Quest'ultimo ci satura prima dell'altro.

In terzo luogo nella storia umana sempre valsero come più vasti e universali geni coloro che più materia abbracciarono, trasfigurandola nelle loro eterne armonie. Non invano Dante scrisse cento canti, anzichè uno, e vi mescolò religione, filosofia e poesia. Non invano si ricorre talvolta al teatro, mescolandovi musica e poesia e scenografia e danza.

La ragione di questo è nel fatto che, più vasto, più intenso, più imponente è il genio, tanto più mondo la sua imperiosa necessità lo porta a reggere sulle sue spalle. E ciò facendo, realizza certamente una più profonda, segreta, imponente armonia d'arte. Altrimenti non è un bel gatto forse altrettanto armonico di una bella donna? Tuttavia la creazione non si contenta soltanto del gatto, ma produce anche l'organismo umano.

Indubbiamente il quadro che si ritrae dall'immagine d'insieme di uno di questi geni grandissimi è, non solo più ricco ma più apparentemente vicino a Dio stesso, che negli altri casi.

Tanto volevamo chiarire, affinchè si intendesse rettamente quel che noi vogliamo dire quando affermiamo che il cinema ha in potenza mezzi idonei a divenire l'organo della creazione.

Non c'è dubbio che fino ad oggi il cinema, come espressione d'arte, è più un aggregato e una somma di elementi artistici, che non una vera opera d'arte unitaria e completa. Per giungere a questo è necessario, in primo luogo un intento puro, poi un genio gigantesco per cui il cinema non sia un campo d'attività artistica come un altro, ma una insostituibile necessità espressiva, infine un creatore unico, almeno degli elementi essenziali, che sostituisca l'attuale coacervo di attività.

Ma questi problemi non sono forse quelli stessi che nei secoli hanno tormentato il teatro, e se hanno costituito a volte la transeunta volgarità, a volte l'eterna imponenza sublime?

GIULIO COGNI

NOTE

(10) NIETZSCHE: *Die Geburt der Tragödie (aus dem Geist der Musik)* - Leipzig 1924 - trad. it. di C. BASEGGIO - Ed. Monanni, Milano. — Si ricordi questa magnifica spiegazione dell'essenza dionisiaca della vita: « Anche l'arte dionisiaca ci vuole convincere dell'eterna gioia dell'esistenza: soltanto noi non dobbiamo cercare questa gioia nei fenomeni, ma dietro i fenomeni. Dobbiamo riconoscere come tutto ciò che nasce deve essere preparato al doloroso tramonto, siamo costretti a guardare negli orrori dell'esistenza individuale e tuttavia non dobbiamo rimenere allibiti: una consolazione metafisica ci strappa momentaneamente fuori dal turbinio delle figure mutevoli. Noi siamo realmente per brevi momenti l'essere originario stesso e sentiamo la sua sfrenata brama di esistenza e gioia di esistenza; la lotta, l'affanno, l'annientamento dei fenomeni ci appare ora necessario nell'esuberanza di innumerevoli forme di esistenza che s'incalzano urtandosi nella vita, nell'eccessiva fecondità della volontà universale; siamo trafitti dal furioso aculeo di questi tormenti nel medesimo istante, in cui diventiamo per così dire una cosa sola con lo smisurato piacere originario dell'esistenza e in cui presentiamo nell'estasi dionisiaca l'indistruttibilità ed eternità di questo piacere. Malgrado la paura e la compassione noi siamo i felici viventi, non come individui, ma come l'*Uno* vivente, col cui piacere della creazione ci siamo fusi.

(11) SCHOPENHAUER: *Die Welt als Wille und Vorstellung* - 3° libro — *Welt als Vorstellung*: paragr. 52 —: come notava Wagner, la più alta trattazione filosofica dell'essenza della musica. Ad essa sostanzialmente si richiama anche il Nietzsche. (V. anche lo scritto dedicato alla musica nelle *Ergänzungen*).

(12) Giunti a questo punto vogliamo fare un'osservazione. Dalle nostre continue affermazioni circa l'incapacità essenziale della musica a definire oggetti del mondo visibile, non vorremmo che si credesse che noi concepiamo la musica come *arte cieca*. Già abbiamo notato come un mondo sognante d'immagini si levi a volo dalla musica: ma non si creda che ciò le sia inessenziale. Il definire oggetti è proprio dell'attività logica: la musica si agita invece in quel regno anteriore all'individuazione delle cose del mondo, che è, sotto specie preumane, proprio di tutti gli animali, i quali generalmente non vanno quasi mai al di là di esso: nell'uomo è l'esperienza del sogno, del puro guardare ed amare, del *fanciullino* pascoliano: mondo quindi in sè ben ricco d'immagini visive, anzi talvolta ben più carico di forme sensibili visive che non l'altro logico. Questo mondo è connaturato e inseparabile, nel modo che abbiamo prima accennato, dalla musica, che, essendo vivente corpo ricco di passione, include implicitamente tutti i movimenti e tutti i sogni visivi che la passione contiene. Noi intendiamo soltanto dire che a quest'esperieza sognante è estranea ogni definizione concettuale dell'oggetto visibile e quindi ogni pos-

sibilità di fissarlo sia con segni che con le parole. Per ciò, come abbiamo visto, l'oggetto visivo *come tale* quantunque ne appaia sempre qualche forma visibile nel sogno suscitato dalla musica, è completamente inessenziale ad essa. La musica è come un raggio di luce che per forza illumina e rivela delle forme visibili, senza di che neanch'esso sarebbe percepibile dall'occhio: forme che come semplici immagini luminose gli sono quindi essenziali: tuttavia l'essere in sè degli oggetti, cioè che oggetti siano quelli che essa illumina, è cosa a lui perfettamente inessenziale.

Vedi in HELMHOLTZ: *Die Lehre von den Tonempfindungen. Die Vocale.*

Note

RICORDI E CONSIGLI DI UN MONTATORE

Parecchi anni fa — esattamente nel 1930 — passavo dalle illusioni teoriche del giornalismo alle delusioni pratiche del cinema, come sceneggiatore e aiuto regista in uno dei primi film della Cines-Pittaluga.

Ricordo che l'altro assistente del film — un vecchio compagno di scuola traviatosi anche lui — si dava molte arie perchè sapeva avvolgere a grande velocità una "pizza" di pellicola. Io ero molto geloso della sua abilità; e, per farmi maggiormente rabbia, l'amico — oggi arrivato alla gloria della direzione di produzione — mi diceva: " Non toccare la pellicola, attento, ti tagli le dita". La cosa mi seccava molto. Un cineasta — si usava questo termine, allora — che non sa neanche rivoltare un rullo di film, che vale? Nulla! Decisi di imparare, ad ogni costo. In quel momento era nato in me il montatore. Ed ora vorrei sfidare quel mio amico, a chi rivolta meglio una pizza. Ma, purtroppo, adesso egli non si degna più di farlo ed anzi mi prende in giro perchè sono rimasto un semplice montatore, mentre lui fa i contratti agli attori, si alza tardi la mattina e va a mangiare ai ristoranti del centro con i capitalisti.

Io, però, non sono invidioso e penso invece che il mio sia un bellissimo mestiere nel quale si possono avere dei grandi successi a condizione di tener sempre presenti questi sette punti fondamentali:

1) Non vantarti mai del tuo lavoro e non dir mai che il film è stato salvato al montaggio, per merito tuo. Daresti prova non solo di cattiva educazione ma anche di ignoranza del tuo mestiere, perchè i film che si salvano sono soltanto quelli che ne hanno la possibilità e ciò è merito anzitutto del realizzatore. I film veramente brutti non si salvano mai.

2) Non preoccuparti mai di quello che dice o pensa di te il regista, che ti stimi o no. Cerca di fare nel modo migliore il tuo lavoro e se il regista ti tratta male o ti loda esageratamente, pensa che in ogni caso egli non è mai responsabile di quello che dice o fa, perchè, come tutti i registi, è un pazzo.

3) Convinciti fin dal principio che non può esistere un montaggio-tipo a passo universale valido per tutti i film e per tutti i registi. Non dir mai al regista Capra: quando ero con Lubitsch facevo sempre così. Al nuovo sposo la vedova non deve mai ricordare i pregi del primo marito.

4) Non prendere nessun film sottogamba: pensa che il novantanove e mezzo per cento dei film che si realizzano sono film che — prima d'esser finiti — vengono chiamati: film d'arte, senza concessioni per il grosso pubblico, questa volta ci siamo, audacia, atmosfera, svolta decisiva, eccetera.

5) Non dir mai male dei tuoi colleghi montatori, specialmente di quelli che parlano male di te. Se non per spirito cristiano — come sarebbe consigliabile — fallo almeno per basso opportunismo. In un ambiente di maldicenti, la tua bontà d'animo farà un effetto straordinario.

6) Se non hai "l'attacco" (per i profani: attacco, nel gergo del cinema, è la possibilità di unione, nel montaggio, di una inquadratura con la successiva, in modo che l'unione stessa sia fluida e la sutura non dia fastidio) non strapparti i capelli, non imprecare. Può darsi ugualmente che le due scene che non si attaccano, siano due formidabili realizzazioni artistiche che faranno forse il successo del film. "Io cerco ancora un regista — mi diceva un simpaticissimo produttore napoletano — che li sbagliasse tutti, gli attacchi, ma che me lo indovinasse, il film!"

7) Sii calmo, cortese, remissivo, riflessivo. Nel mondo del cinema, in cui le uniche materie prime che scarseggiano sono le qualità meditative, farai un figurone se dimostrerai di esserne in possesso, ma senza ostenderle, senza offrirle a chi non le vuole, senza dar fastidio a chi non le ha.

MARIO SERANDREI

Appunti e problemi per un sistema analitico - classificativo

Premessa ed accertata quella fondamentale legge estetica che stabilisce l'assenza di qualità determinanti autonome nell'intrinseca natura degli specifici mezzi filmici (e ad una rigida osservanza di questo enunciato vanno per necessità subordinate conseguentemente tutte le metodologie analitiche intese a scomporre e successivamente ricomporre, in sede critica, i fattori formativi dell'ente « film ») importante è rivolgersi allo studio differenziante degli elementi così isolati, onde dosarne con accuratezza la particolare strutturalità interna prima e gli apporti esteriori poi (apporti che si risolvono per lo più in nette stratificazioni del dato influenzante), compiere una necessaria distinzione tra i vari aspetti risolutivi (separare e frazionare cioè il polemico dal lirico e dal drammatico, l'estetico dall'emotivo), far insomma emergere dall'analisi lo spirito intimo dell'intenzione onde poterne constatare e pienamente riconoscere poi l'equilibrato volgersi o meno in compiuta realizzazione artistica.

Ma strano perlomeno può sembrare, a tanta distanza d'anni, che alla considerazione dell'ambiente filmico non uno dei più accreditati studiosi e teorici del cinema abbia rivolto la propria attenzione, anche in quei famosi periodi caratterizzati da un così fervido portare alle luce problemi grossi, impegnativi e per nulla radicati o comunque strettamente immessi nelle complesse esigenze contingenti del cinema industriale (che successivamente condussero, come è risaputo, ad un livellamento definitivo delle ragioni estetiche, le quali furono soggiogate così nei lucenti automatismi d'una tecnica specializzata); che cioè essi per nulla abbiano intravvisto, oltre le esteriorità d'una natura polemicamente appariscente, le possibili messe a punto del problema scenografico; la raccolta insomma del significato profondo competente alle

testimonianze dell'immediato svolgimento storico, costumistico ed estetico delle caratteristiche forme ambientali del cinematografo.

Si può in ulteriore e definitiva considerazione ricondurre tale evoluzione alla formazione appunto (o al gusto di formazione) d'una coerenza ottica determinante, oltre le compiacenze del dato spettacolare (che è di conseguenza logicamente rapportabile a certo intuito commercialistico: « *Cabiria* », « *Quo vadis?* », « *Intolerance* », oppure più modernamente « *I crociati* », « *Cleopatra* », « *Il segno della croce* »), una delle più importanti particolarità estetiche del film-arte: vale a dire un pieno consentimento della ragione alla fantasia: in quanto che palesemente l'umore di certi atteggiamenti figurativi presuppone l'adesione affettiva ad uno sfondo particolare ed « unico » sul quale più nettamente far delineare e spiccare la posizione unitaria della recitazione, oppure più generalmente tutto il complesso volgere dell'azione nei suoi termini statici o dinamici, dato che infine l'invenzione visiva del cineasta gioca il suo ruolo preminentemente di serie in serie col tradire la ragione in favore della fantasia prima, tornando poi (dalla liberazione dello schema astratto) all'ammissione d'una nuova realtà ottica: traccia che rimane nella civiltà espressa.

Mentre per quanto riguarda quasi tutti gli altri elementi in questione tanto il Pudovkin quanto il Balàsz, l'Arnheim e lo Spottiswoode sono pervenuti a chiaramente delimitarne e definirne l'essenza caratteristica (nonchè la concomitante graduazione gerarchica sia nel campo pratico — di realizzazione cioè — che in quello teorico — di analisi, quindi —), manca negli scritti dei citati autori qualsiasi riferimento al dato scenografico, come se invero non fosse quest'ultimo l'unico supporto della costruzione estetica dell'opera cinematografica: e si badi che non si vuole affatto, affermando ciò, negare il valore determinante dell'inquadratura, ma specificare che qualora non esista precedentemente una costruzione scenografica intimamente coerente all'azione ed al senso del film, essa inquadratura non genera arte in quanto la sua funzione si riduce a quella d'un'anonima ed impersonale cornice prospettica, in seno alla quale vi può essere sì della materia artisticamente organizzata, ma anche la casuale caotica dispersiva indifferenza delle varie realtà del mondo oggettivo non vagliate e prescelte dall'osservazione amorosa d'un artista.

Strano può sembrare inoltre che perfino il testo del Barbaro, che è del 1939, manchi di qualsiasi accenno in questo senso: fatto d'altronde

neppur giustificabile da quella che può essere a prima vista la proposta delimitazione del tema (il volume reca per titolo: « Film: soggetto e sceneggiatura ») in quanto altri concomitanti elementi vi sono chiaramente delucidati e in più punti approfonditi con nuova e concreta attenzione di vedute: cosí mentre nel capitolo « la sceneggiatura e i problemi della ripresa » (pag. 88-133) sono studiate l'angolazione, l'inquadratura dal basso e dall'alto, la deformazione e l'inquadratura soggettiva eccetera, non vi sono neppure accenni riguardanti la scenografia, mentre è dato riscontrare la trattazione di argomenti che, anche se non strettamente subordinati, sono almeno strettamente collegati al fattore ambientale- scenografico: tipico il caso dell'illuminazione.

Di quest'ultima si può infatti dirè d'una necessaria osservanza alle norme principali della strutturalità della scenografia (in quanto non esiste determinazione luministica a priori, precedente cioè alla realizzazione scenica) almeno per quanto riguarda la ripresa in campo totale e campo medio, dato che evidentemente nell'ambito del primo e del primissimo piano essa esula dal suo carattere di agente determinante l'atmosfera e il sapore della complessiva scena per ridursi ad effetto puramente pittorico, definente appunto la misura, l'accento eguale o diverso, il diverso o identico tono delle varie zone dell'inquadratura: serve cioè a porre in rilievo una particolare e determinata classe di sensazioni visive in funzione esclusiva del personaggio, in quanto di quest'ultimo è noto per la durata del primo o primissimo piano il trovarsi « fuori dal tempo e dallo spazio » (B. Balàsz), il non conservare quindi rapporti con l'ambientazione scenica dalla quale è stato isolato grazie al particolare piazzamento della macchina da presa.

Esemplificando, è in questo senso appunto che nel suo film « *La linea generale* » il regista Eisenstein (operatore Tissé) ha fatto un uso funzionale dell'illuminazione a caratterizzazione psicologica nella ripresa di volti in primo piano, per esempio, nella sequenza della scrematrice dove ad un certo punto una forte luce proveniente dal basso serve a chiarire, accentuare e definire lo stupore d'un maestoso e patriarcale contadino dalla lunga barba candida: questa luce riesce proprio a specificare, attraverso il gioco chiaroscurale determinato dalle rughe che solcano la fronte aggrottata dell'uomo stupito, lo stato d'animo del medesimo a prescindere da quella che può essere la precedente o susseguente cornice ambientale, il rimanente clima scenografico-luministico, in altre parole.

Similmente in « *Le jour se lève* » di Carné (scenografo Trauner, operatori Court Courant e Bac) in un primo piano di Francesco (attore Jean Gabin) l'illuminazione è concentrata sugli occhi del protagonista, in quanto appunto sta per avere inizio una delle numerose rievocazioni che hanno luogo nel film: ed è in questo caso palese la felice scelta della precisazione luministica; in una scena di « *Le quai des brumes* » di Carné (scenografo Trauner, operatore Schüfftan) è, per motivi di rilievo drammatico, un pugno che è fortemente illuminato, mentre nel finale dell'« *Angelo azzurro* » di Sternberg (scenografo Otto Hunte, operatori G. Rittau e H. Schneeberger) illuminati sono la mano ed il volto di Emil Jannings riverso sulla cattedra; così in « *Raskolnikoff* » di Robert Wiene (scenografo Andreieff, operatore Goldberger) il primo piano dell'attore Grigori Chmara nell'ultima inquadratura del film, con illuminazione dal basso, esprime nel bianchissimo (par quasi una maschera funeraria) volto l'eternità in cui è fissata per sempre l'espiazione del delitto (1).

Che però i cosidetti classici dell'estetica cinematografica non abbiano prestato mai cura alla questione dell'ambientazione scenografica non vuol proprio dire che siano mancate (ma più che vere e proprie trattazioni) considerazioni appuntive o cenni al riguardo, spesso non svagati anzi tutt'altro che dilettantescamente approssimativi: qui in Italia, se si esclude un prammatico saggio dell'architetto Rava (2) in cui il problema estetico era appena sfiorato in sede di discussione d'architettura, ed altri consimili pubblicati dalla rivista « Cinema » (3) in favore d'una « veridicità » d'ambienti (mentre è risaputo che da un punto di vista strettamente estetico una tale schematizzazione di carattere non costituisce presupposto necessario: tutt'altro anzi) interessanti possono invece risultare ora le annotazioni di certi scrittori, alcuni dei quali son tutt'altro che cineasti però: così Mario Praz (4) sostiene che: « L'ambiente deve essere uno specchio della situazione psicologica, non uno sfoggio coreografico soltanto atto a distrarre », e Vinicio Paladini (5) « La scenografia è uno dei tanti mezzi tecnici messi a disposizione del regista per esternare il suo mondo; quindi a seconda della natura di questo mondo, la scenografia sarà vera o falsa, sintetica o analitica, funzionale od espressiva e così via », Victor Saville (6) « Il pieno significato, la piena « vitalità » di un film dipendono dai suoi ambienti scenici » e infine Mario Pannunzio (7) così si esprime: « E l'ambiente non vuol dire soltanto quelle certe persone che agiscono, parlano, si vestono in quella maniera, atteggiandosi ad un modo particolare intorno

alle vicende dei protagonisti, ma vuol dire anche quella stanza, quei mobili, quelle tende e quel lume in un angolo. E vuol dire quel calamaio di bronzo, quel quadro appeso alla parete, quel tappeto, quel piccolo specchio con fotografia incollata da una parte: tutte cose però che i più non avvertono, ma danno invece verità e colore al racconto, precisano le situazioni, determinano i caratteri ».

Come si vede a prima vista, cose per nulla inesatte, ma in un certo senso alterate dalla mancanza di premesse teoretiche, dalla troppo delineata personalità di « spettatori » degli autori in questione.

Cade qui a proposito il definire come vi siano due fondamentali maniere di vedere e giudicare un film: una in cui grosso modo l'osservatore si considera « sempre » seduto in una poltrona dinnanzi allo schermo, e una seconda in cui egli « sempre » si pone invece idealmente dietro alla macchina da presa nel corso della lavorazione del film; maggiormente specificando, il primo considera l'opera in quanto prodotto definitivo, e ne intende ricevere solo dirette impressioni estetico-spettacolari senza per nulla scendere nel meccanismo tecnicista della costruzione, mentre il secondo tiene attimo per attimo conto del come è stata realizzata la scena, e la conseguente più o meno raggiunta funzionalità (8).

Ora, le note dianzi riportate rispecchiano appunto, quale in maggiore e quale in minore misura, il carattere intuitivo e non metodologico delle posizioni dei rispettivi scrittori dinnanzi alla scenografia, ovvero la mancanza assoluta d'un « sistema analitico » in proposito, fatto di cui non si può far loro poi colpa, dato che è questione (e importante questione) che attende ancora una conclusione risolutiva adeguata.

Infatti denunciava tale situazione Alberto Cavalcanti non molto tempo fa nel dire come « Ces dernières années une dizaine d'assez beaux livres est parue sur les décors de théâtre; pas un seul sur les décors de film ».

Tra gli storici si ricorderà che, fino ad oggi, il solo Pasinetti ha concesso un adeguato spazio alla documentazione cronistica del problema: merito, codesto, davvero nè piccolo nè indifferente (9).

* * *

L'ambiente scenico (cui in genere è affidato il compito di sostenere e giustificare la recitazione degli attori) nel film risulta essenzialmente dall'equilibrata coesistenza di tre fattori: la scenografia, l'illuminazione e l'inquadratura (essendo questa solo una cronologica successione degli elementi che si presentano nelle varie fasi della lavorazione e della ripresa, non implicante quindi una qualsiasi definizione estetica).

Come modulo ultimo e costante di riferimento deve essere assunta naturalmente l'inquadratura, intesa come geometrica delimitazione dello spazio visivo (« precisazione spaziale » in rapporto alla possibile materia filmabile), dato che di inquadratura si può inoltre ampiamente discorrere in quanto composizione pittorica, o determinazione spaziale-psicologica entro i limiti della visione rettangolare (« specificazione emotiva »).

Una tale suddivisione analitica può riuscire molto utile laddove si pensi che la scomposizione della realtà visiva cinematografica si può appunto ricondurre ad un alternarsi pausato di problemi di profondità prospettica, cioè di concordanza o disarmonia (affinità o meno) dei rapporti intercorrenti tra il senso bidimensionale della pellicola proiettata sullo schermo e quello tridimensionale determinato dalla disposizione particolare delle sorgenti luminose e dal mutare delle posizioni della macchina da presa (questa andrà sempre considerata rispetto al centro degli assi coordinati che vengono idealmente presi come riferimento per il campo d'azione, in funzione di visivo centro di gravità: e altro non è in fondo questo che il problema della centralizzazione dell'attore o dell'oggetto in ripresa nel senso ottico-emotivo).

Nei limiti di tale considerazione differenziante, è noto come l'inquadratura possa essere orizzontale o normale, inclinata a destra o a sinistra, supina, a piombo oppure capovolta (10): essa riguarda, come s'è detto poc'anzi, una « precisazione spaziale », cioè una selezione e successiva scelta dei motivi che entreranno poi a far parte, nel corso del film, della successione di inquadrature in sequenze e di sequenze in generici « tempi » di proiezione.

Le considerazioni analitiche riguardanti l'inquadratura obliqua in un certo senso collegano questa prima maniera di vedere con quella

che s'è definita di « specificazione emotiva » (11), e si risolvono nei rapporti d'un armonioso equilibrio tra le masse, i volumi, le zone ombrate e quelle luminose in funzione del materiale plastico (attori o oggetti), cioè in determinazioni ambientali basate sulla predisposizione scenografica.

È consequenziale poi che l'inquadratura obliqua implichi una determinazione etica, quando naturalmente non si risolva in arbitrarie leziosità compiacenti (certo gusto, ad esempio, di Raymond Bernard di inquadrare leggermente oblique le sue scene nei « *Miserabili* », scenografo L. Carré, operatore J. Kruger), ma invece armoniosamente si rapporti, in aderenza oppure no, alla particolare natura della precisazione.

Intrinsecamente e in correlazione alla scenografia la posizione degli attori o degli oggetti in una qualsiasi zona dell'inquadratura (considerando quest'ultima come ormai risolta in quanto « precisazione spaziale ») non comporta con sè un'adeguata autonomia estetica, in quanto oltre ad essere il singolo fotogramma parte integrante ed indifferenziabile della pellicola, si deve tener conto degli aspetti palesi del contenuto che vi è posto in gioco dall'azione recitativa degli interpreti o dal senso plastico degli oggetti mobili od immobili in questione.

Ma varrà a delucidare questo punto importante l'analisi di certe inquadrature ben note ma di cui non spesso s'è cercato di approfondire il significato, alla luce delle regole della funzionalità filmica.

Logico sembrerebbe a prima vista che il personaggio che in una qualsiasi inquadratura si trova in uno spazio che è sovrastante rispetto a quello occupato da un altro debba godere su di esso anche d'una particolare condizionatura di superiorità e rilievo accentrante dal punto di vista della specificazione emotiva, la scenografia naturalmente sorreggendo, giustificando e precisando tale posizione per mezzo delle linee schematiche alle quali la si può idealmente ridurre; l'errore palesemente invece contenuto in quest'affermazione è stato denunciato dal Barbaro (12) ma senza purtroppo procedere poi nell'argomentazione lungo il tracciato della critica impostata, che logicamente avrebbe condotto ad una giusta considerazione contenutistica.

Così nel film « *Giovanna d'Arco* » di Dreyer (scenografo H. Warm, operatore R. Maté) ad un certo punto del processo v'è un'inquadratura obliqua inclinata a sinistra in cui Giovanna (attrice Falconetti) è posta in alto a destra, mentre a sinistra dal basso un uomo le protende

una croce: « geometricamente » parrebbe che la protagonista domini la situazione, mentre invece l'espressione dolorante del suo volto testimonia il contrario, per cui si sarebbe tentati allora di dedurre trattarsi d'una collocazione spaziale errata ai fini dell'inquadratura, ma si deve riconoscere che in realtà Giovanna s'impone nella scena spiritualmente ed interiormente, e la sua posizione fisica in rapporto al rettangolo visivo non è che la doppia interdipendenza meditativa per la quale necessariamente bisogna passare onde giungere alla caratterizzazione drammatica.

(La quasi inesistenza del motivo scenografico qui corrisponde ad un'impostazione concettuale di cui si dirà più innanzi, parlando del come è visto il problema pittorico e luministico nel film).

Questo caso però riguarda un contrasto tra « precisazione spaziale » e « specificazione emotiva »: altrove vi può essere piena concordanza tra i due elementi: così nel film « *Vampyr* » dello stesso Dreyer (scenografo H. Warm, operatori Maté e Née) nella sequenza della morte del medico v'è un'inquadratura del ballatoio sovrastante la camera nella quale cade la farina dal frantumatoio (13) obliqua dal bassso, e nella quale in alto a destra v'è il servo del castello che freddamente contempla l'agonia del disgraziato: il contrasto coloristico tra il bianco del letto e la macchia oscura dell'uomo, che, impassibile, vede compiersi la necessaria giustizia, sottolinea efficacemente la concordanza tra la posizione spaziale del medesimo e il particolare senso etico che ad essa posizione è legato.

Grazie alla scenografia la morte in quest'ambiente candido raggiunge un effetto d'espressione veramente capitale ai sensi del finale del film.

Un analogo caso di concordanza tra inquadratura, scenografia e giacitura del personaggio nel campo visivo è quello dell'episodio del medico Thierry (attore P. Blanchard) nel film « *Carnet di ballo* » di Julien Duvivier, cui il Barbaro attribuisce una (e con lui quasi tutti gli altri commentatori) « troppo fredda e razionalistica premessa », osservazione giusta codesta per quanto riguarda il tono complessivo dell'episodio ma che non regge ad un'analisi di certi particolari almeno alla luce delle considerazioni spazio-psicologiche fatte.

Vi sono in questa sequenza due momenti che si potrebbero considerare classici addirittura in questo senso, dato che riescono a concentrare unitariamente d'un tratto nell'inquadratura tutte le caratteristiche manifestative della situazione: così quando Thierry comprende ormai che della sua miseria materiale e morale solo il suicidio

costituisce una soluzione possibile, l'inquadratura è obliqua lungo una linea ascendente da destra a sinistra e il protagonista vi è collocato in basso a destra. Il significato simbolico è evidente: l'uomo sta lottando con se stesso onde convincersi dell'ineluttabilità della risoluzione, in altre parole sta « salendo una difficile e ripida erta » sforzandosi di raggiungere la conclusione: funzionale è quindi l'uso dell'inquadratura inclinata a destra, in rapporto alla scenografia, dato che appunto le linee diagonali del tavolo assieme a quelle (perpendicolari alle prime) dell'armadio a vetri, che è sulla parete di sfondo, premono sul personaggio che si sente cadere addosso tutta la miseria della sua sporca abitazione.

Poco dopo invece (presa dal cassetto la rivoltella è deciso il suicidio) l'inquadratura in contrasto alla precedente e in aderenza alla nuova situazione è inclinata lungo una diagonale che da destra scende verso sinistra, e Thierry è nella zona superiore del quadro intento a caricare l'arma: sta cioè « scendendo precipitosamente », liberato ormai dalla influenza dell'ambiente che non grava più pesantemente sull'esasperazione nevrotica del suo stato, non la opprime più sadicamente, verso la conclusione liberatrice.

Più dell'illuminazione, che in questa sequenza è uniforme ed opaca, giocano, in concordanza prima e in contrasto poi con il tracciato rettangolare dello schermo, le segmentazioni della costruzione architettonica e quelle dell'arredamento (mobili e muri in linee convergenti, parallele o spezzate): subordinate alla specifica scelta del quadro visivo esse prima contribuiscono a determinare la decisione del personaggio, poi mettono in rilievo il suo svincolarsi dall'ambiente, nella successiva posizione linearistica degli elementi scenografici, per cui tra le due scene v'è come un cristallografico asse di simmetria su cui si incontrano le linee dinamiche poste ad esprimere figurativamente l'andamento drammatico della situazione: l'ascendente prima e la discendente poi.

Vero è che, per quanto concerne la complessiva struttura della sequenza, le inquadrature citate sono forse le uniche strettamente funzionali (se si eccettua quell'altra in cui il rotante braccio della gru pare entrare nel tugurio a schiacciare il disgraziato — e in questo punto il grido dell'attore rende forse troppo magniloquente la scena, di certo sminuendo l'efficacia del commento sonoro).

* * *

Le caratteristiche generali della scenografia si potrebbero agevolmente suddividere in « spaziali » e « figurative », nella prima categoria comprendendo ad esempio il senso della tridimensionalità in interno, nei riguardi del protagonista, d'un ambiente; il senso particolare della maggiore o minore profondità: ambienti alti e vasti oppure bassi e ristretti ecc.; infine nella seconda ponendo lo speciale carattere linearistico e pittorico della figurazione in seno al campo visivo: l'azione d'un motivo di scale (14), d'archi, di tendine; la simmetria o dissimmetria di disposizione dei mobili e degli oggetti; pareti nude oppure ricoperte; la composizione o scomposizione degli spazi; il carattere delle linee che possono, nella loro giacitura orizzontale o verticale, « creare » tutta l'atmosfera dell'inquadratura (15); o in esterno, il rilievo plastico d'un edificio isolato, cui un'illuminazione netta e precisa può conferire caratteri quasi metafisici (16), e via di seguito.

Tale sistematica prestandosi a numerose ulteriori suddivisioni troppo particolaristiche, preferibile è forse il tralasciarla momentaneamente per considerare, invertendo la ragione principale dell'argomentazione, la scenografia differenziata secondo i caratteri ambientali di « scenografia in esterno » e « scenografia in interno », e analizzando infine quest'ultima dal punto di vista stilistico (verismo, espressionismo e via di seguito).

Innanzitutto si noterà come due casi possibili contempli la « scenografia in esterno »: l'uso d'una costruzione già esistente oppure la costruzione specifica dell'edificio necessario alla lavorazione: nel primo caso l'ambiente è determinato dalla scelta dell'angolazione prima e dall'illuminazione poi, in relazione al circostante paesaggio; nel secondo vi può essere (oppure no) un senso plastico e costruttivo intrinsecamente legato all'azione ed ai movimenti interiori della medesima.

Esteticamente falsa appare subito, qualora non si riduca ad un oculato documentarismo, la concezione di quei cineasti affermanti « essere l'ambiente reale, cioè a dire quello in cui si è svolta una data vicenda, il più adatto agli scopi del cinematografo » (17), in quanto di qualsiasi ambiente è compito del cinema estrarre innanzitutto l'essenza succosa, lo specifico senso concordante ed interiore, e non già la realtà quale è rimasta attraverso i tempi, dato che quest'ultima necessariamente

risulterà alterata e diversa alla distanza, anche nel rapporto d'un breve volgere d'anni.

Una completa negazione (almeno nel campo pratico) del metodo non è certo possibile, nè plausibile, in quanto una pur minima coscienziosità di selezione e rielaborazione è sempre raggiungibile, e in questo senso appunto interessante appare il tentativo d'interpretazione ambientale che era nelle dichiarate ed esplicite intenzioni di Jean Renoir per la sua « *Tosca* », come si può ora constatare dalle poche scene da lui dirette e successivamente passate nel film di Koch, ma falso è che una vicenda ambientata, poniamo, in Prussia proprio si debba andare a girarla sul posto: tipico è il caso di « *Raise nach Tilsit* » (« *Aurora* ») di Sudermann, che Murnau realizzò in America e Veit Harlan in Germania, l'uno ricostruendo gli edifici l'altro avvalendosi di quelli esistenti sul posto. Infatti si può ora affermare che delle due edizioni è risultata senza dubbio più genuina quella girata ad Hollywood in cui i villaggi di pescatori dai grandi tetti spioventi di paglia erano stati amorosamente e, sopratutto, artisticamente rielaborati nelle particolarità essenziali.

Nella ricostruzione è indubbio che si possa raggiungere un più vivo e pregnante senso di quella nuova realtà trasposta che necessariamente deve esistere a sostenere correggere ampliare la presenza d'una struttura scenografica non intesa come statico sfondo decorativo; ma cadere nel predisposto, nel convenzionale, nel freddamente voluto è assai facile però: se da un lato è infatti cosa viva la Salonicco di Pabst in « *Mademoiselle Docteur* », la Dublino di Ford nel « *Traditore* » o la Montecarlo e la Vienna imperiale di Stroheim in « *Femmine folli* » e « *Sinfonia nuziale* », se autenticamente western e ottocentesco è il villaggio che Max Ree costruí per il « *Cimmaron* » di W. Ruggles, esempi di ambientazione irrimediabilmente falsa e stonata come è quella del « *Margherita Gauthier* » di Zukor o di « *Winterset* » di Santell stanno a dimostrare la facilità con cui si può cadere, in tema di ricostruzioni, nelle leziosità più assurde o nel grigiore anonimo d'un'umida piazzetta o d'un buio sottopassaggio (la scenografia di « *Winterset* » nulla ha di nuovayorkese: è infatti il « bassofondo » nella sua astrattezza più generica ed anodina di termini).

Così una qualsiasi scenografia in esterno naturalmente non sussisterà se non fa corpo col paesaggio, con le linee del paesaggio, con i volumi le prospettive le caratteristiche tonali e luministiche del paesaggio.

Come esempi felici d'una simile concordanza si possono rammentare: l'ambientazione nordica di « *Il vecchio castello* » di Stiller e di « *I proscritti* » di Sjostrom; la dalmata di « *Le finanze del granduca* » di Murnau; quella canadese di « *Maria Chapdelaine* » di Duvivier; quella western di « *Stagecoach* » di Ford; l'accuratissima di « *Un'avventura di Salvator Rosa* » (scenografo Virgilio Marchi) in cui per esempio il regista Blasetti inquadrava degli alberi con l'esatto identico gusto compositivo del noto pittore napoletano in, poniamo, « *Il ponte di Tivoli* »; oppure quella dei film boemi, nei quali però il fattore « costume » in genere prevaleva, assieme a quello « paesaggio », sulla scenografia, spesso determinando squilibrii a volte eccessivamente palesi, per esempio in « *Janosik* » di Mac Frik (scenografo G. Hasler).

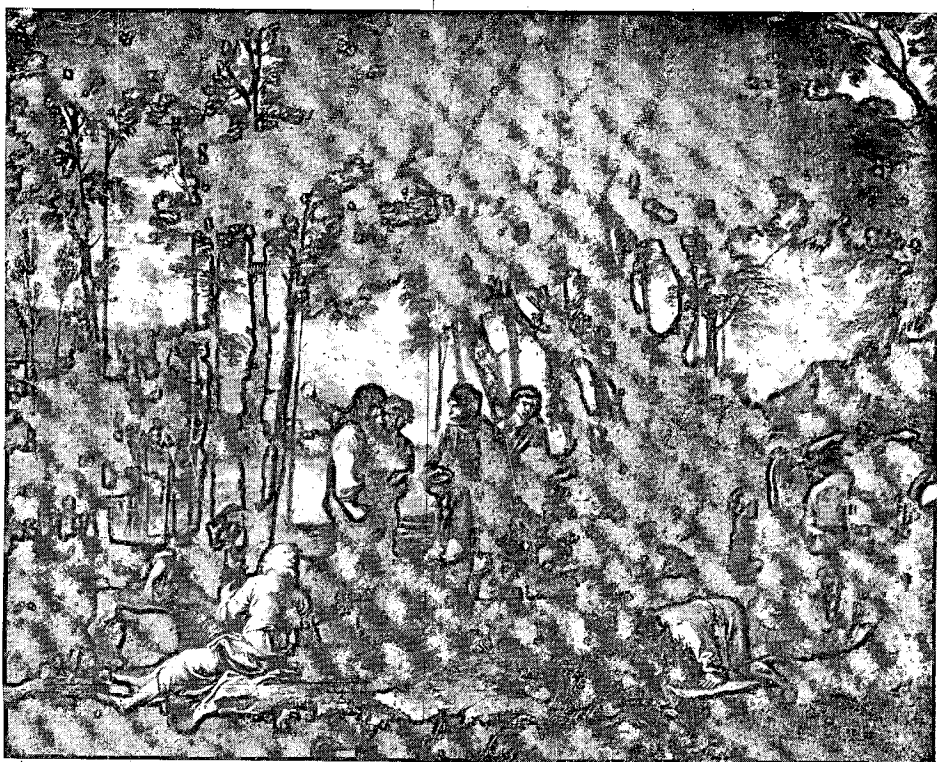
Passando alla scenografia in interno si constata come due siano gli elementi fondamentali: la disposizione dello scheletro architettonico (senso spaziale dell'ambiente) e la disposizione degli oggetti, mobili, elementi decorativi, eccetera (senso plastico dell'ambiente) in seno alla costruzione stessa.

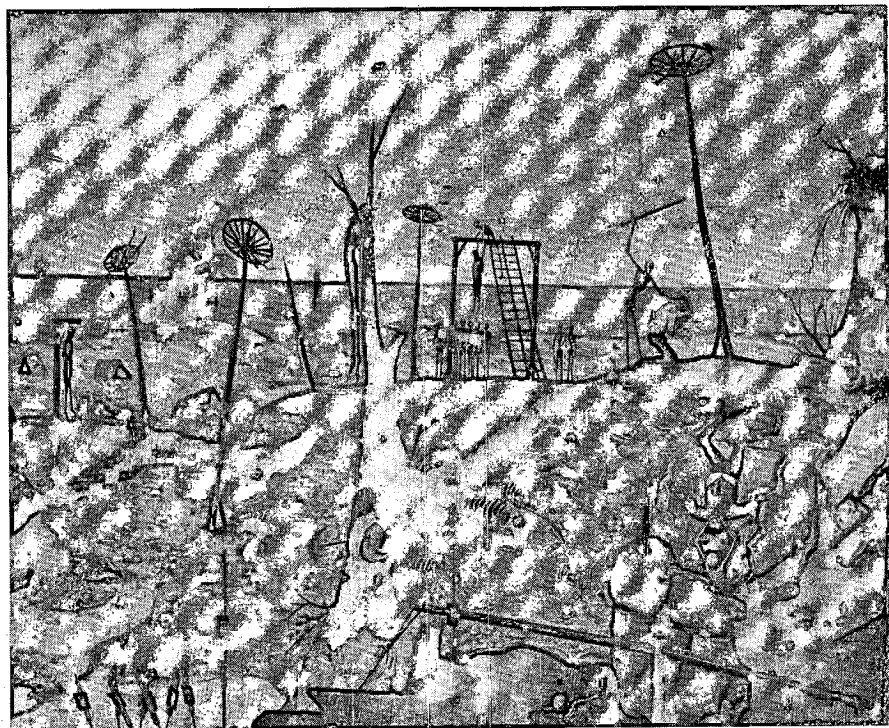
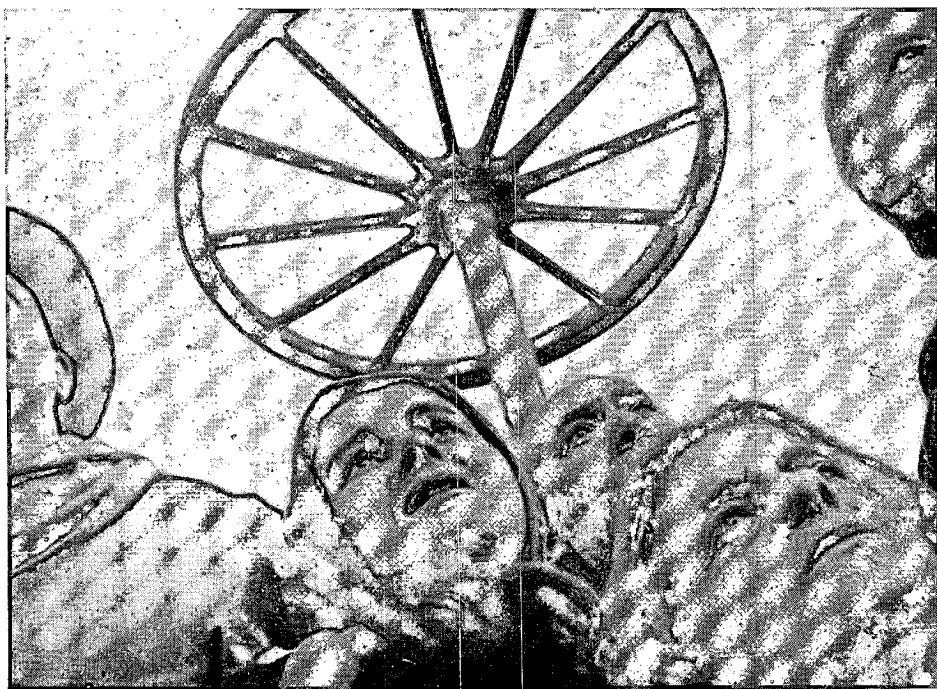
Nel citato film di Dreyer « *Vampyr* » il problema è visto figurativamente: l'architetturalità della scenografia è reale, ma nota caratteristica costituiscono invece le ombre, gli oggetti disposti geometricamente a delineare e delimitare le zone d'influenza spaziale. Si noti per esempio come è visto l'ambiente nella casa del medico, all'inizio del film: due motivi d'archi, poi tutto si restringe attorno a scalette ripide, quasi cadenti a picco, per sfociare lentamente in un'ampia sala sui muri della quale appaiono ombre danzanti: qui l'illuminazione aderisce al senso dell'angosciosa atmosfera creata dalla scenografia: quando Gray vede l'ombra del guardiacaccia muoversi indipendentemente dal di lui corpo, essa pone fortemente in risalto le ombre, i contorni delle cose, e ciò sta a precisare lo stupore magico, attonito, ma come già cosciente e subitaneamente compreso e scontato del protagonista: com'egli veda cioè « nettissimamente » l'irreale fenomeno, e con naturalezza lo accetti. In questa scena l'assoluto candore dei muri e la violenza cruda dell'illuminazione agiscono in funzione del come David Gray vede l'ambiente, tenendo conto insomma della sua reazione psicologica. Si tratta d'un evidente ed audace uso di riflessione costruttiva a priori: il giovane è all'inizio dell'esplorazione, chiaramente percepisce e controlla le realtà che lo circondano: via via l'ambiente sarà poi velato ed impreciso, nella stanza delle bottiglie e degli scheletri sarà polveroso,

tetro, come abbandonato da anni ed anni. Oltre a definire maggiormente la scenografica essenza fantastica del luogo, l'illuminazione aderisce così attimo per attimo alla sensibilità del protagonista sottolineandone l'introdursi, il penetrare graduale nel mistero (e nella camera una nota formidabile di chiuso, di irrimediabilmente nemico del sole, verrà data dalla finestra ricoperta da una tavola di legno inchiodata).

La scenografia di quest'interno del « *Vampyr* » raggiunge effetti straordinari proprio per il suo svagato ma preciso porre elementi naturali in assurdi ed impensati accostamenti tra di loro (18): per esempio dietro la scala (dalla quale poi nel finale precipiterà lo zoppo succube del vampiro) c'è un ben delineato arco, architettonicamente ingiustificabile in quella posizione, dal quale spuntano ai lati due braccia di gru con le rispettive carrucole, mentre in basso due assurdi elementi decorativi in rigorosa simmetria contribuiscono all'equilibrio della risultante statica: per quanto infatti a linee prevalentemente verticali, la scenografia in questo punto possiede un carattere d'assoluta immobilità, quasi l'ambiente fosse raggelato fuori dalla comune durata degli uomini che vi stan vivendo la magica favola, in virtù appunto di quella riuscita compensazione di elementi disparati ed ostili in una nuova sintesi poetica.

Con differenti vedute è considerato invece il problema scenografico nell'altro celebre film di Dreyer « *Giovanna d'Arco* »: tendendo a ricondurre dialetticamente la vicenda alla sua più essenziale, scarna, intima realtà di struttura, il regista s'avvale di suggerimenti scenici più che di scenografie vere e proprie, di costruzioni dotate d'una stilizzazione irrigidita e lontana da qualsiasi determinismo storico (19): elementi appena tratteggiati e quasi dissolventisi nella nitida abbagliante uniformità degli sfondi bianchi, edifici lineari e lisci dotati non di finestre ma d'aperture dalle quali si sporgono spettrali donne vestite di nero, eccetera.

Di questa tecnica luministica il Margadonna ha dato un'interpretazione abbastanza convincente (20) con le parole: « Lo scandinavo, infatti, anche nello studio non ha rinunciato all'efficace luminosità dei campi di neve: si sa che su uno sfondo nivale le masse scure degli attori e degli oggetti raggiungono il massimo di fotogenia, e Dreyer ha riottenuto lo stesso effetto facendo agire gli attori senza maquillage e muovendoli in ambienti a grandi superfici bianche sulle quali sono appena accennati dei nudi motivi architettonici », ma forse si può ritenere

SALVATOR ROSA — *Paesaggio con figure*

A. BLASETTI — *Un'avventura di Salvator Rosa*

Pietro Breugel *Il trionfo della morte* (particolare)

Carlo Dreyer *Giovanna d'Arco*

che il regista danese, uomo di cultura e di gusto, abbia piuttosto voluto non dimenticare l'insegnamento coloristico di certi pittori suoi compatriotti, ad esempio quello d'un Vilhelm Hammershoj, che appunto nei suoi quadri isolava raccolte figure oscure a spiccare contro abbaglianti argentei sfondi, in « *Ore calme* », in « *Cinque ritratti* ».

Del resto, per le sue scenografie, Dreyer s'è sempre valso di elementi talvolta tolti di peso da quadri celebri: appunto in « *Giovanna d'Arco* » in un'inquadratura obliqua dal basso si nota una ruota posta perpendicolarmente su d'un asse che, in posizione verticale, taglia il quadro in due parti: così nella vasta composizione di Pietro Brueghel il Vecchio intitolata « *Trionfo della morte* » (Museo del Prado - Madrid) v'è, nella zona superiore a destra, l'identico particolare decorativo a creare un senso assurdo e crudele nella fantasiosa tela: nè staremo ad invertire qui i rapporti storici tra i due termini come volentieri farebbe invece Alberto Savinio, che placidamente potè una volta affermare essersi il Giotto della Cappella degli Scrovegni rammentato della pittura di Paul Klee.

* * *

Dal punto di vista stilistico, la scenografia in interno s'è detto può essere veristica, o fantastico-espressionista, o naturalista e via di seguito (la contemplazione di tutti i casi possibili implicherebbe in questo punto la costruzione d'una troppo vasta rete di rapporti ed analogie).

Nel primo caso si possono verificare due possibilità: o l'ambiente è tolto integralmente, in quanto luogo fisico, dalla realtà, ed allora si tratta di solo documentarismo (didattico oppure poetico: « *Mannesman* » di Ruttman oppure « *Il Covo* » di Carpignano), o è ricostruito nel teatro di posa con nuovi ed autonomi elementi (e questi possono essere a loro volta « veri » o « falsi ») (21).

Salvo rare eccezioni, che verranno in seguito ricordate, tutta la scuola scenografica americana muove, con le risultanti note (nell'ultimo decennio almeno) sotto l'insegna del rigorismo plausibile — con a capo lo scenografo della M.G.M., Cedric Gibbons — come giustamente constata Gino Visentini (22) nel dire: « Tutto quello che Hollywood chiede a uno scenografo si riassume in due o tre parole: verità, esattezza, precisione ».

Ora la povertà del concetto estetico che sta alla base di questo criterio è tanto evidente e palese, che davvero non vale la pena il dimostrarlo una volta ancora: basterà ricordare, così di sfuggita, che l'esperienza reale non implica mai direttamente un termine d'arte; che sempre dove rimane estranea la consuetudine oggettiva, là tanto più viva e scavata si fa la poesia; e che infine la precisione, la verità, l'esattezza intese come misura-campione d'esperienza sono cose per lo più secondarie nel loro rilievo di copiatura: dato che in arte unicamente conta il tono, il distacco dal testo di riferimento e la creazione del nuovo successivo testo ambientale, lirico o drammatico quindi, ma appunto artistico. Tra le tendenze che invece si muovono su d'un elevato piano d'arte, l'ambientazione « kammerspiel » è indubbiamente la più notevole. Storicamente, essa ha le sue basi nella scenografia dei primi film intimisti scandinavi e non, come facilmente si sarebbe indotti a credere, in quella dei palcoscenici del tempo: il teatro tedesco infatti dal 1919 al 1930 fu violentemente espressionista, e per nulla verista o naturalista: manca quindi all'ipotetico rapporto di cui sopra non solo la giustificazione in sede di stile ma perfino quella cronachistica: e si può forse affermare così che gli interni del « kammerspiel » sono il frutto d'una ricerca quasi del tutto autonoma, nel complesso volgersi delle esperienze scenografiche di quel dopoguerra.

(Anche in tema di cinema fantastico più che d'influenze sarebbe il caso di parlare d'uno spontaneo parallelismo di motivi: mentre infatti, allo Schillertheater di Berlino, Jessner metteva in scena « *Gas* » di George Kaiser, all'U.F.A. Fritz Lang creava « *Metropolis* »: denuncie entrambe rivolte alla società meccanica, con conseguente dimostrazione del crollo dei motivi della medesima: identità di contenuto e diversità di forma; mentre altrove v'era perfino comunanza stretta su tutta la linea: ai drammi collettivi del primo cinema sovietico fecero per esempio riscontro in Germania opere come « *Uomo-massa* » di Ernst Toller e « *Battaglia navale* » di Reinhard Goering).

Ma quasi tutta la scenografia cinematografica tedesca di quel periodo invece sviluppa motivi che avevano già raggiunto una loro compiuta sintesi estetica in « *La figlia della torbiera* » di Sjöstrom e in « *La leggenda di Gösta Berling* » di Stiller: opere in cui l'approfondimento d'uno stile non manierato s'attardava con misura felice alle sue ragioni d'essere, film insomma in cui era già palese che il senso voluto dei dettagli e dei particolari può costituire nell'inquadratura una tale appa-

rizione visiva che la successiva inserzione subitanea tanto rapidamente avviene nella considerazione totale, da parere che di cosa normale si tratti alla fine, e conosciuta. La tecnica stessa d'illuminazione dei film tedeschi « kammerspiel » e di quelli fantastici parte dai presupposti di quella svedese: ammettente cioè si debba considerare la luce come elemento che impartisce una tale mutevolezza ai volumi ed ai piani che gli aspetti rispettivi di questi non ne risultano mai fissati oltre la breve esigenza della durata della situazione. Di questa comunanza stilistica fanno fede inoltre le seguenti affermazioni di Luigi Comencini (23): « Il cinema scandinavo più che azione era pensiero tradotto in immagini: se lo sguardo di un personaggio si fermava pensoso su un oggetto, anche l'obbiettivo sostava immobile e all'oggetto, fantasticamente illuminato, veniva dato un profondo significato. Le immagini cadevano lente e ampie; ogni azione era il risultato di una lunga preparazione visiva quasi si volesse rendere partecipe lo spettatore dei dubbi e delle riflessioni del personaggio », che alla fine sono parole che integralmente si potrebbero applicare a definire il film germanico del dopoguerra nella sua lenta ed elaborata conquista d'un ritmo figurativo (questi era infatti visto attraverso la costante definizione di personaggi ed oggetti colti nella loro luce singola e particolare, l'applicazione di questo principio naturalmente richiedendo inoltre un attento preventivo esame delle possibilità ed intenzioni dell'obbiettivo, in altre parole delle premesse dinamiche della sceneggiatura: è in questo periodo infatti che s'afferma la totale conquista dei movimenti di macchina funzionali). Prevalentemente nei film a carattere psicologico come « *Nju* » di Czinner (scenografo G. Hesch), « *Sylvester* » di Lupu Pick (24) (scenografi Robert Dietrich e Claus Richter) o « *Variété* » di Dupont (scenografo Otto Werndorff) la scenografia ammette ed accetta la soddisfazione che al suo clima proviene dal soggetto, dai vincoli di quest'ultimo all'espressione della tesi da sviluppare e, possibilmente, giustificare e dimostrare: non è alla fine però codesto un semplicistico e compiaciuto ripiego nel naturalismo, un elementare alternarsi di mezzi prelevati dalla comune osservazione d'un ambiente: sotto sotto è percepibile tutto un intenso lavorio di sfrondamento ed elaborazione tenace, per cui vi si raggiunge un clima ed un'atmosfera che nulla hanno in comune con quella d'un similare luogo fisicamente esistente allo stesso scopo nella realtà quotidiana, ma per intima virtù sullo schermo riescono a farsi accettare come nuova realtà.

E poi, tutto calcolato, tutto preciso, tutto previsto in queste stanze, su questi muri: tanti metri esprimono tanto, quella luce deve cadere « così » su quella finestra e su quei mobili sì da determinare « in quella maniera » il piano prospettico relativo: e la successiva luce, un altro piano che può al primo momento parere eguale identico ricalcato sul precedente, mentre riesce a differenziare magari per un infinitesimo la situazione, la nuova fase impegnata della narrazione.

Analoghe cose nei film a carattere maggiormente sociale e in quelli « terrorizzanti », in « *La via senza gioia* », « *Giglio nelle tenebre* » di Pabst (scenografo H. Warm), in « *La strada* » di Grune, in « *Doktor Mabuse der Spieler* » (25) e « *Morderer* » di Lang (scenografo Emil Hasler), in « *Angelo azzurro* » di Sternberg e « *Ragazze in uniforme* » di L. Sagan e C. Froelich (scenografi Fritz Maurischat e Friederich Winkler).

Nei film di Lang, come pure in « *La casamatta blindata* » di Lupu Pick o in « *Lulù* » di Pabst, invero una sinistra immobilità hanno quei muri, quelle porte, quelle finestre e quelle tappezzerie: come se nella loro fissità equivoca ed anormale fosse racchiusa tutta la decadenza fangosa dell'ambiente quasi per incanto rappresa e rattenuta, timorosa d'attimo in attimo di crollare a frantumarsi definitivamente.

Ma una precisazione etica, un mondo dialettico possono sussistere solo in quanto v'è la tangibile presenza dell'elemento avversato (vincitore o vinto è indifferente), dato che solo così la vita morale si può riflettere sulla coscienza e, attraverso uno stile, tradursi in considerazione estetica: tale contrapposizione si può effettuare arbitrariamente oppure secondo un giustificato preciso intento soddisfacente a condizioni generali di cadenza, ritmo e progressione: è in comprensione a tale principio che Pabst spinge l'orgiastica frenesia di ricchi banchettanti (in contrapposizione alla turgida oscurità greve e pesante delle straducole popolate da zoppi, da prostitute, da gente avvilita e degradata oltre ogni dire) in atmosfere quasi fiabesche e surreali, e ad un certo momento inquadra in un giardino una distesa di ammonticchiati elegantissimi giovani in abito da sera, sdraiati al suolo come fulminati, entro linee straordinariamente lievi e semplici, tra una vetrata spalancata e un albero che sembra uno zampillo di luce. Quando poi da questo tono di favola si passa a certi ruvidi muri grossolanamente intonacati lungo i quali, sotto una squallida luce spiovente da rari fanali, strisciano laidi esseri affamati, l'effetto risulta certo potente, e vivamente

risolto nell'infittirsi degli elementi contrastanti: in definitiva v'è in queste scenografie (e in esterno e in interno) un continuo attentissimo rapportarsi (di grande interesse storico-estetico) al pesante tumulto spirituale di quegli anni torbidi.

Altrove, quando una tranquilla coerenza è invece necessaria, si rinuncierà a qualsiasi esteriorità, anche se questa sarebbe giustificabile poi ad un'ulteriore analisi: in « *Ragazze in uniforme* » nel femmineo grigiore della scenografia spoglia e nuda v'è una malinconia un poco immobile che è come indifferente alle vicende del film, mentre in realtà sotto quella posticcia veste ingannatrice si cela abilmente tutto uno psicopatico formicolio di freudiani raffinatissimi e perversi motivi sotterranei (e l'illuminazione sarà naturalmente soffusa, morbida, blanda, ipocrita).

Poco importante è la scenografia dei film appartenenti alla prima scuola sovietica, se si eccettua « *La madre* » di Pudovkin dove è raggiunto un gorkiano senso d'atmosfera grazie alla sicura ambientazione di Koslovsky: bisognerà attendere « *Verso la vita* » di Ekk per riconoscere ai russi certo pittorico truculento uso dell'illuminazione violenta su grandi candide pareti, o « *Notti bianche di San Pietroburgo* » di Roscial e Sroeva per riscontrare una completa aderenza tra gli ambienti ed i personaggi postivi ad agire (all'inizio Jegòr Effimov servo della gleba apparirà in vasti saloni, piccolo ed inutile essere sottoposto alla volontà ed ai capricci d'un dispotico padrone; poi quando a metà strada del cammino verso Pietroburgo si ridurrà in miseria, e vivrà con Schultz, l'ambiente sarà basso e schiacciante, tutto a pareti spesse e massicce come ad imprigionare lo spirito artistico del violinista; e nel finale un'infinita miseria aleggerà nella stamberga dove questi, invecchiando, s'è ridotto a vivere).

Le ragioni di tale trascuratezza sono in parte estetiche ed in parte costumistiche: innanzitutto sta il fatto che i film russi di quel periodo vivevano più del montaggio che della composizione degli elementi del quadro, infine che non riuscivano a trasporre nella loro caratteristica forma nè la sostanza del « kammerspiel » tedesco nè quella, così particolarmente germanica, del film orrido-fantastico (« *Aelita* » è null'altro che una brutta copia del « *Caligari* »): del resto l'unico che in Russia abbia tentato un « kammerspiel » pare Ozep, ma con poco convincenti risultati alla fine.

A parte sta, per evidenti ragioni d'impostazione preconcettuale, la scenografia cosidetta fantastico-espressionista, quella di « *Perfido incanto* » di Bragaglia (scenografo Prampolini) in Italia, quella di « *Der Student von Prag* » di Wegener e Galeen (scenografo Hans Polzig), del « *Caligari*» (scenografi Reimann, Warm e Rohrig) e « *Raskolnikoff* » di Robert Wiene, di « *Il gabinetto delle figure di cera* » di Paul Leni (scenografi Paul Leni e Alfred Junge), « *Tartufo* » e « *Faust* » di Murnau (scenografi Rohrig e Herlth), « *L'inafferrabile* » di Lang (scenografi Hunte e Wollbrecht) in Germania, di « *L'inhumaine* » di L'Herbier (scenografi Léger, Mallet-Stevens, Claude Autant Lara e Cavalcanti) in Francia.

In fondo, tale caratteristica ambientazione vorrebbe, nelle linee generali almeno, atteggiarsi a reazione irrazionale oppure a pretesto pittorico, mentre in realtà altro non è che la filmica apparenza sommaria d'un torbido gioco dove l'immaginazione, ricondotta ad una sua pretesa integrità primordiale e purezza, si fa schiava dei vizi umani per concretizzarli figurativamente: così nella sequenza dell'allucinazione di Raskolnikoff, in un alterno gioco di superfici bianche e nere, di spezzati contorti ed imgombranti prementi annullanti lo spazio in cui brancola l'assassino, la scenografia di Andreieff riesce a raffigurare la proiezione subcosciente del delitto e del conseguente rimorso occulto, che poi il regista specificherà maggiormente dal punto di vista visivo popolando l'inquadratura di teste di vecchia orribili e difformi, ghignanti al colpevole con bocche orrende e bavose.

Esteticamente, gran parte della scenografia espressionista è forse giustificabile: gli automi « debbono » infatti vivere in impossibili mondi: un fantoccio stona maledettamente in un ambiente che sia all'immediata portata di tutti: non importa se tali fantasmagorici paesi creati di sana pianta sono di cartapesta o di roccia, dato che solo impossibili hanno da esservi gli ambienti, assurdi e non-convenzionali in tutte le loro parti (poi il non-convenzionale, esasperato oltre i limiti d'ogni accettabilità, sfocierà nel deformato, nello stravagante, nel grottesco).

E se non altro, a questo stile si deve riconoscere una priorità: quella d'aver cercato di esprimere stati d'animo e psicologie per mezzo dell'ambiente, indipendentemente dall'azione recitativa dei protagonisti (affermare però teoricamente tale funzione della scenografia, generalizzandola, significherebbe apertamente ammettere ad un singolo

componente dei mezzi espressivi del cinema possibilità estetiche autonome: cosa impossibile alla luce della regola enunciata fin dalle primissime righe di questa nota).

Forse più che in questa categoria i film di Murnau scenograficamente van considerati come in bilico a metà strada tra le due forme, l'espressionista e la kammerspiel: specie « *Tartufo* », dove un opulento e massiccio senso barocco dell'ambiente (muri scaloni finestre fanali) concorda esattamente col mellifluo incedere untuoso di Jannings, con le floride forme di Lil Dagover, in un poetico tratteggio eseguito da una mano sicura ed incantatrice (interessante può essere il notare qui incidentalmente come Max Reinhardt non abbia che pochissimo influito sulla formazione di Murnau — mentre certamente molto ha agito su quella di Lang, specie per quanto riguarda l'impiego figurativo delle masse — salvo forse attraverso alcuni aspetti della sua teoria dell'« istinto della teatralità » considerato in quanto elemento comune in tutti gli esseri viventi).

La scuola francese è, rispettate le proporzioni intenzionali, un derivato diretto di quella tedesca del dopoguerra, e si riassume in pochi nomi, anzi in un nome solo: Lazare Meerson (che senza di lui e pochi altri, Krauss, Trauner e qualche straniero — Andreieff — forse il cinema francese degli ultimi quindici anni non sarebbe neppure esistito, dal punto di vista dell'estetica ambientale).

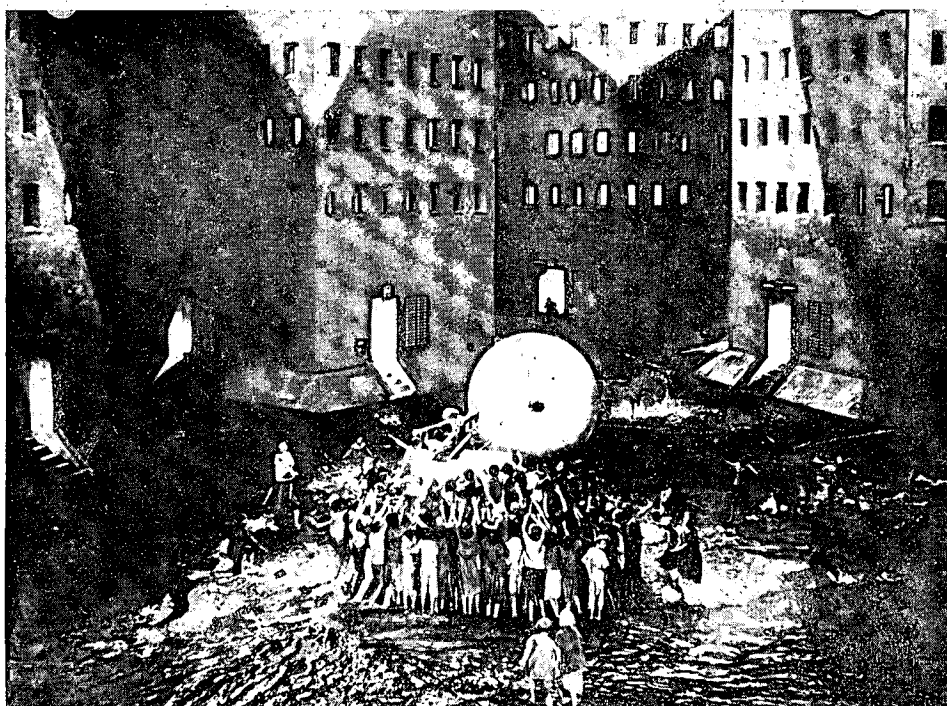
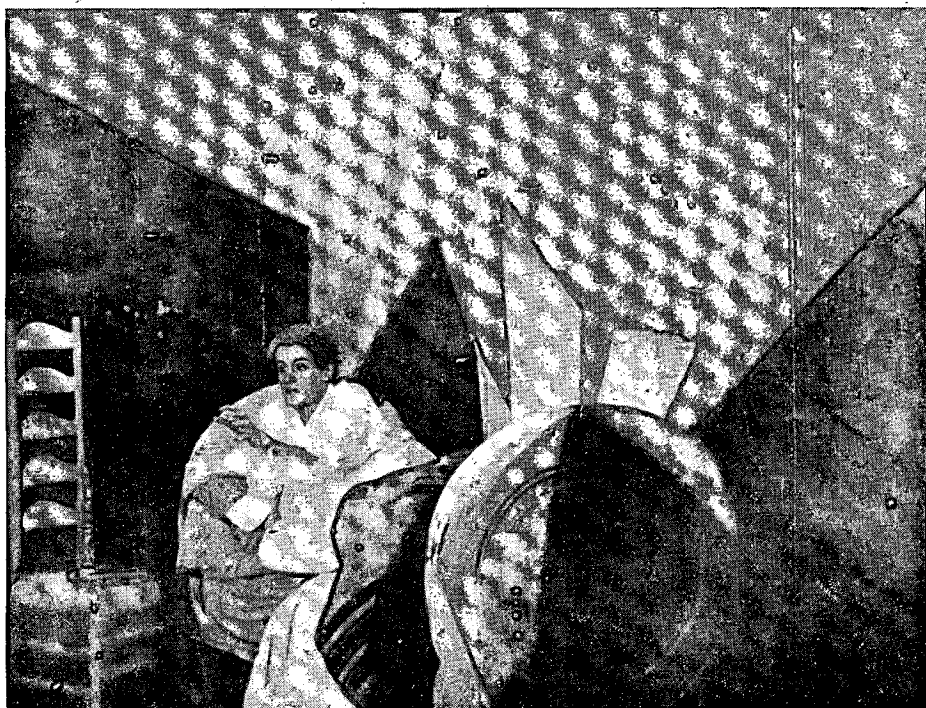
Di questa constatazione affatto eccessiva stanno a testimonianza le costruzioni scenografiche di film quali « *Il cappello di paglia di Firenze* » e « *I due timidi* » di Clair, « *Les nouveaux messieurs* » di Feyder, di « *Sotto i tetti di Parigi* », « *Il milione* », « *A me la libertà* », « *Per le vie di Parigi* » di Clair ancora (solo nell'« *Ultimo miliardario* » Clair non ebbe per collaboratore Meerson — qui infatti lo scenografo fu Aguettand — ma quando poi andò in Inghilterra, lo volle con sè per « *Break the news* »), di « *Amok* » di Ozep, « *Il lago delle vergini* » di Allegret e di « *Kermesse eroica* » di Feyder.

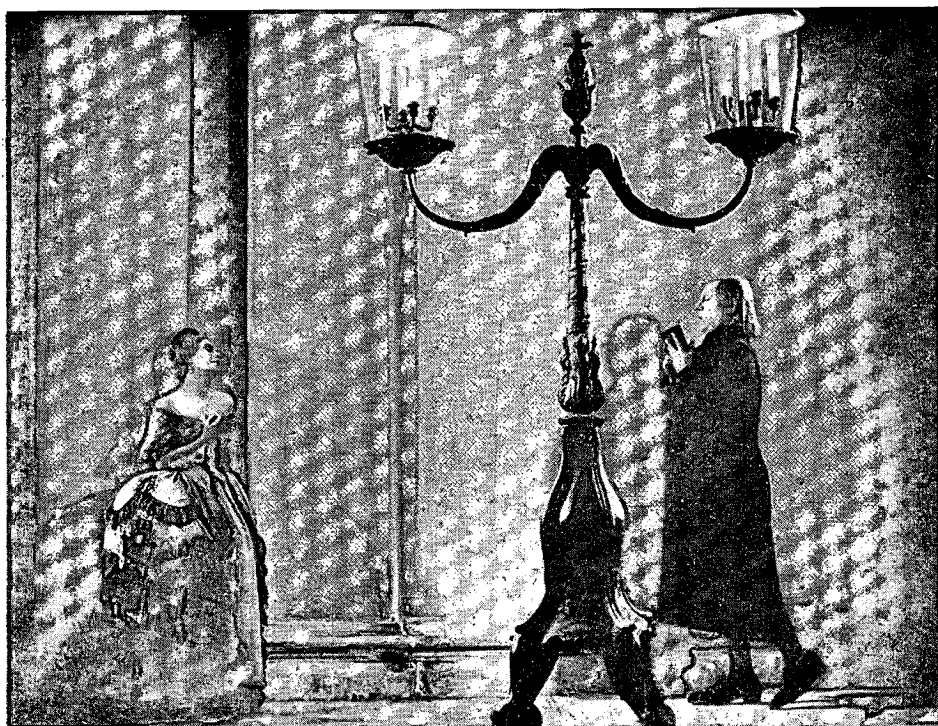
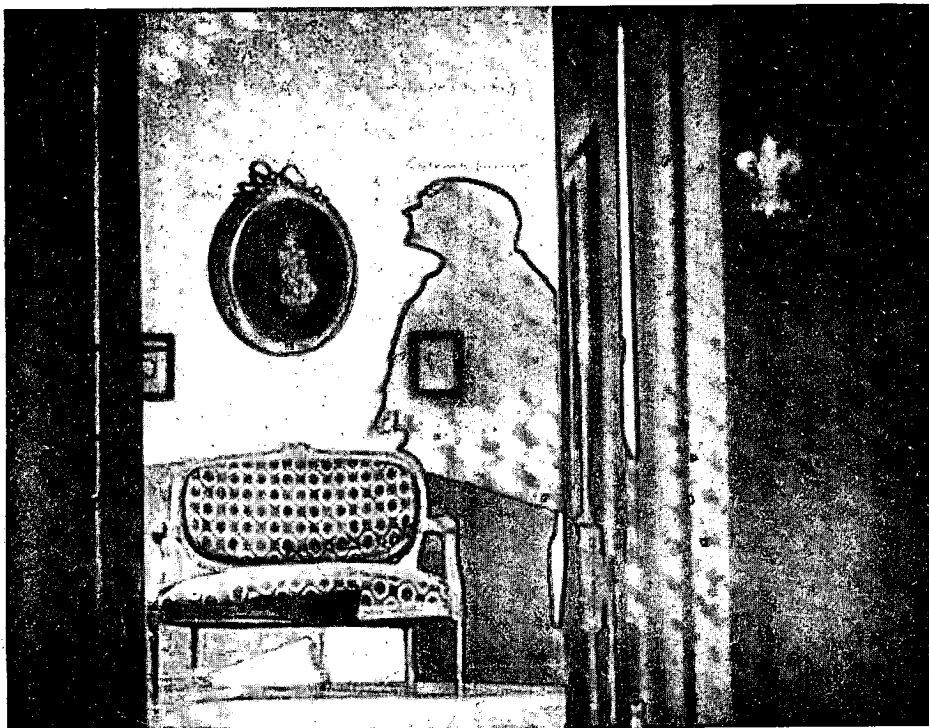
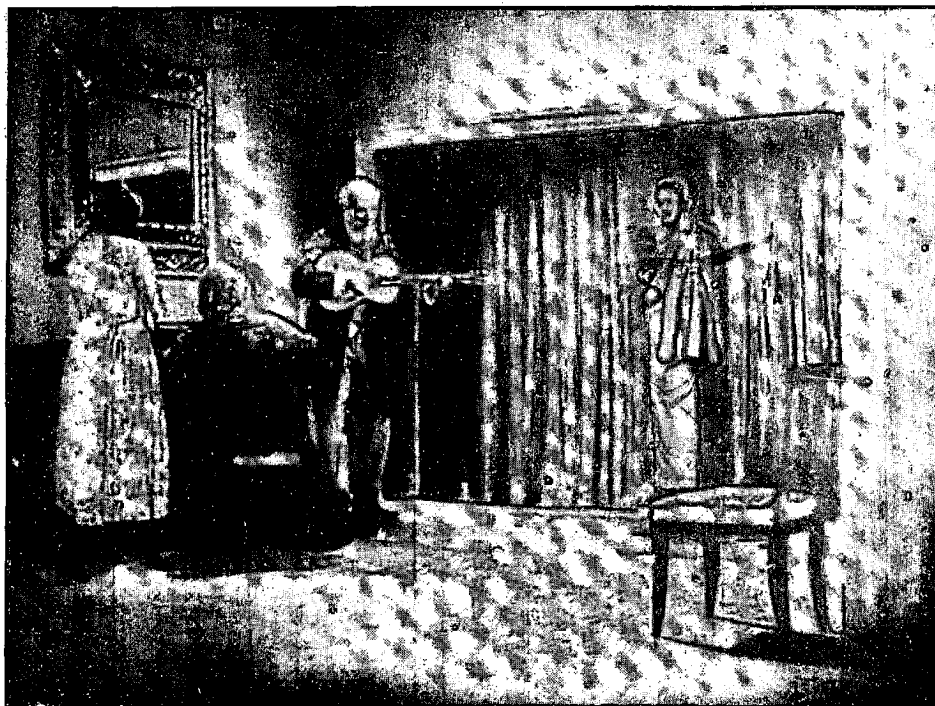
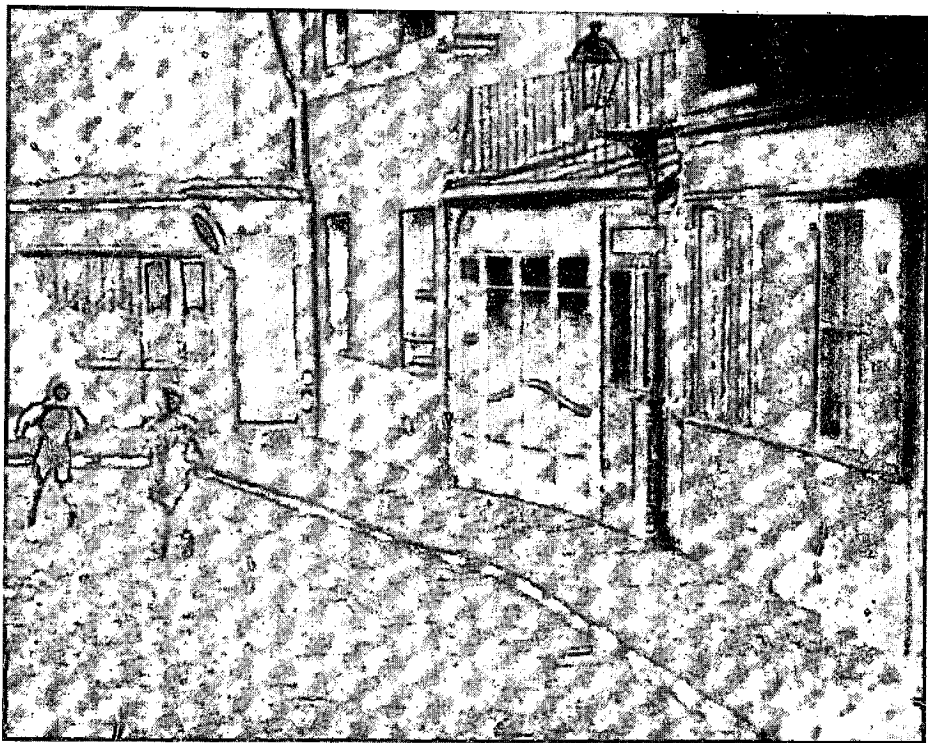
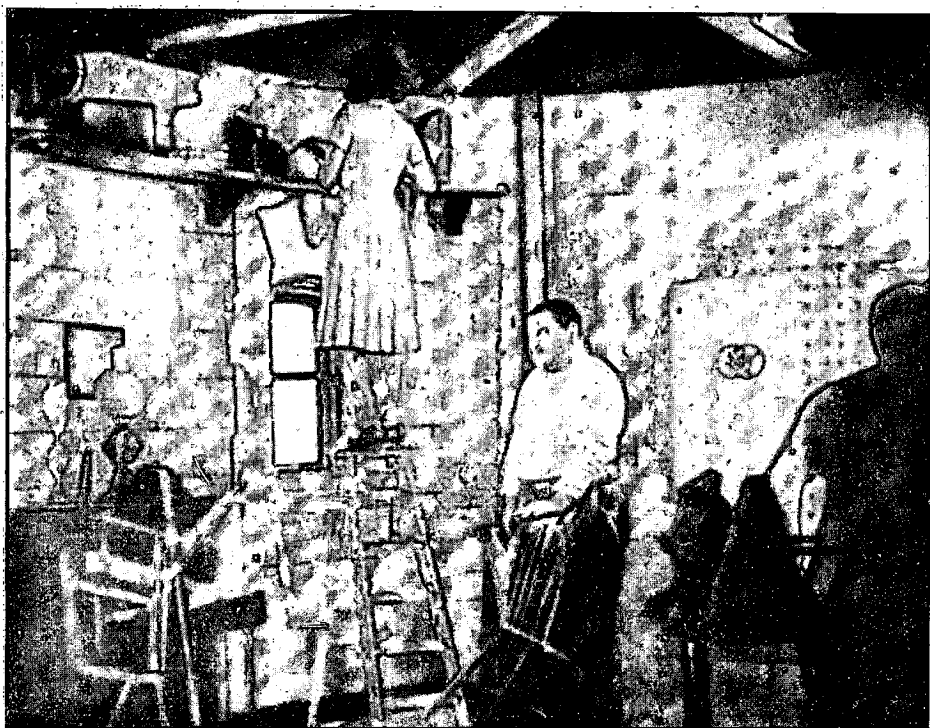
In questi film si può constatare un raro fenomeno: quello d'un ambiente che diviene protagonista centrale palesemente, senza tuttavia pesare sulla determinazione umana dei personaggi: caratteristico in proposito il caso di certe opere di René Clair.

Ma c'è alla fine in esse un'intelligenza troppo lucida, troppo nitidamente compiaciuta di sè: ed ecco Clair abbandonarsi alla teoria del puro movimento, rivelando nelle sue raffinatezze di parigino ex-avan-

guardista qualcosa di primitivo, di fanciullescamente elementare: analogo sentimento a quello che certo possedeva i primi realizzatori, da Méliès a Zecca (da « *Le rêve du Radjah* » e « *Le roman d'un joueur* » in giù) quand'essi non s'avvedevano delle possibilità plastiche e prospettiche del cinema nei riguardi d'un elemento emotivo ulteriormente precisato, tutti presi com'erano dalla frenesia del moto perpetuo dei loro attori (per cui salvo rare eccezioni la scenografia era esteticamente trascurata, i fondali eran roba da teatro, pretesti d'esigenza pratica più che altro dinnanzi ai quali uomini e donne andavano venivano correvano s'amavano s'accapigliavano morivano).

Ecco perchè quando Clair compiutamente si traduce in un agile vaudevillesco dinamismo, s'accontenta nel « *Milione* » d'un telone con su dipinta una bicicletta, mentre del resto in questo film stesso raggiunge, quando necessaria, una netta e categorica non fittizia funzionalità scenografica (« Quando il grande tenore fa fermare la macchina nel vicolo per comprare dal rigattiere-ladro la famosa giubba, cos'è la strada attorno? Una sfilata di muri a calce, senza finestre, senza porte. In un covo di ladri la strada dev'essere qualcosa di ermetico, di nascosto, che non lasci adito ad occhi indiscreti di osservare quello che vi accade.» e poi « Le scale dai gradini logori, le camere vuote e dalle pareti sbiadite, i pianerottoli ingombri d'immondizie e scope, i solai spaziosi come granai, i tetti ampi come terrazze e irti di comignoli »: così Osvaldo Campassi in « Strade di Clair e Campanile », « *Cinema* », n. 34, 1937).

Nel « *Cappello di paglia di Firenze* » contava invece sopratutto la caricatura dell'ambiente, la scenografia esprimeva cioè le intenzioni del regista, la presa in giro, la parodia, la triste considerazione analitica d'un mondo goffo e pretenzioso pigramente immerso in una luce indifferente e come disgustata alle complicate ma in fondo quasi inutili avventure dei protagonisti. Qui Meerson compì un importante passo verso l'esatta precisazione del costume borghese visto attraverso l'arredamento, la disposizione dei mobili, delle tende pesanti e rigide (quanta polvere in quelle pieghe chissà!), dei ninnoli sparsi dovunque a riempire mensole e tavoli, dei tappeti e via di seguito: scenografia naturalista alla fine, carica del greve pessimismo che deriva da una situazione quand'è palesemente grottesca sì ma collegata a qualcosa di serio, di essenzialmente impegnativo (se poi occorrerà uno spunto espressionista, coscienziosamente Meerson contribuirà a calare in una

FRITZ LANG *Metropolis*

ROBERT WIENE *Il gabinetto del dottor Caligaris*

RENÉ CLAIR *Il cappello di paglia di Firenze*

F. W. MURNAU *Tartufo*

Fedor Ozep — *Il delitto Karamazof*

Fedor Ozep — *Il delitto Karamazof*

René Clair — *14 luglio*

E. A. Dupont — *Fortunale sulla scogliera*

atmosfera buffonesca ed assurda l'impareggiabile gag del « racconto a rovescio » di Albert Prejan).

Per « *A me la libertà* » il discorso potrebbe essere lungo assai: non era la prima volta che l'esasperazione del fordismo era portata sullo schermo, nè fu l'ultima, ma lo scenografo vi operò piuttosto tenendo presente l'azione che vi doveva aver luogo che non lo spirito dell'impostazione (per esempio, quando Emile vorrebbe suicidarsi e l'inferriata si sradica dai suoi alveoli per cadergli sulla testa), se si eccettua qualche particolare della casa di Louis l'imborghesito, dove il grande colossale ritratto del padrone di casa sta in una ben delineata funzione simbolica (e i ladri ex-compagni poi vi si accaniranno contro farsescamente).

Per quanto riguarda « *Kermesse eroica* » di Feyder si ricorderà certo come esempio di buon gusto e di ottimo discernimento pittorico tutta integralmente l'ambientazione: così all'inizio del film è proprio la scenografia che « crea » il tono ed il sapore della favoletta, l'atmosfera grassoccia e ridevole del paese. Una raggiunta posizione estetica equipartita tra scenografia e paesaggio è in « *Ramuncho* » di Barberis (scenografo Lourié), dove il principio implicito della soffusa malinconia del testo letterario di Loti si stempera nelle linee d'un paesaggio basco nel quale case conventi e chiese sono tanto necessari elementi che qualora per avventura venissero a mancare tutta la natura circostante apparirebbe come inutile e spersa nel suo aspro torpore d'animale dormente.

Altri esempi « raggiunti » di scenografia in film francesi sono « *Nanà* » di Renoir (scenografo Claude Autant Lara) e « *Teresa Raquin* » di Feyder (scenografo Andreieff); in « *L'affaire est dans le sac* » dei Prévert l'ambientazione di ripiego, fatta tutta con mezzi di fortuna, approssimativa e posticcia agisce favorevolmente a incorniciare le impossibili e balzane vicende del film.

Caratteristico è come la scenografia in certe sequenze di « *La belle équipe* » di Duvivier divenga talvolta simbolo addirittura: così all'inizio, con quel meersoniano cortile di casa popolare (ballatoi e scalette dove subito s'intuisce debbano agevoli intrecciarsi i chiacchiericci e le risse, lenzuola tese ad asciugare come sventolanti un'incurante povertà pacificamente ammessa), poi nel corso della storia (26) con la rustica villetta che si doveva chiamare « Chez nous » e che, dagli amici trovata in rovina all'inizio sotto le loro mani si trasforma, s'abbellisce a quasi promettere una mai goduta felicità fino a quando nelle sue stanze pulite,

ornate da nitide tendine, non si compie, inevitabile (27), il delitto, e tutto ammutolisce attorno all'attore Jean Gabin ormai solo col ricordo dei suoi sogni: qui l'ambientazione scenica sta all'azione come il fisico d'un protagonista sta al ruolo ch'egli deve interpretare, come chiaro appare nella sequenza dell'uragano che sta per far volare via il tetto della casa, e sotto la pioggia scrosciante gli amici vi salgono a tamponare le falle e trattenere le leggere tegole volanti, primi simboli della dissoluzione dell'impresa (la natura ostile verrà sí vinta, ma non quella degli uomini stessi).

Al difuori degli schemi seguiti finora stanno alcune altre ambientazioni sceniche esteticamente degne di nota: quella del « *Circo* » di Chaplin (scenografo Charles L. Hall), di « *I Nibelungi* » di Lang, di « *La folla* » di Vidor (scenografi C. Gibbons e A. Gallespie) — riportabile forse al genere intimista —, di « *Dreigroschenoper* » di Pabst (scenografo Andreieff), di « *Delitto senza passione* » di Ben Hecht e Mac Arthur (scenografo Albert Johnson), di « *Cime tempestose* » di W. Wyler (scenografi J. Basevi e J. Heron) e infine di « *Cavalleria* » e « *Luciano Serra* » di Alessandrini (scenografo Gastone Medin).

Da considerare infine è la scenografia dei film di Fairbanks, dov'essa cordialmente attrae in zone che sono come un mondo scottiano (e a volte addirittura classico) visto da un malizioso ed accondiscendente umorista moderno (forse la « *Bisbetica domata* » è la più aggraziata favola fairbanksiana): il motivo delle agili allegre scalate giovanili in « *Il segno di Zorro* », in « *Il ladro di Bagdad* » (scenografo W. C. Menzies) sta naturalmente al centro dell'avventura e poggia tutto sulla scenografia; si muterà più tardi in un'auto-caricatura nell'« *Ultima avventura di Don Giovanni* », dove dopo un faticoso arrancare osteggiato dalla pioggia e dal vento, Douglas in cima alla torre, oh delusione, troverà non una donna amorosa ma una pura fanciulla che, d'altri romanzescamente presa, null'altro chiede al maturo e compito cavaliere (invano sprecante per l'ultima volta la sua consueta formuletta d'oratoria seduzione) che un favore cortese.

* * *

Per quanto riguarda i rapporti tra la scenografia e l'azione dell'opera cinematografica, si presenta qui bellamente (e non ultimo) un impegnativo e centrale problema: se debba l'ambientazione scenografica

rispecchiare lo stato d'animo del protagonista, della particolare situazione in gioco, oppure crearla e determinarla: se debba esistere cioè la scenografia in funzione della trama e dell'azione, o viceversa.

Gli esempi che agevolmente si potrebbero portare in favore dell'una o dell'altra tesi dimostrano che, come in genere accade per tutti gli specifici mezzi del cinema, è più che mai valida anche in questo caso la legge della subordinazione al tema centrale.

Così in certi film di René Clair la scenografia è in funzione della azione: si pensi a quei lunghissimi corridoi costruiti esclusivamente per farvi correre a perdifiato cortei di persone che appunto in tale situazione perdono tutta la loro pomposa appiccicaticcia dignità, per rivelarsi quali in effetti sono: grottesche marionette cui la sola accelerazione del movimento impartisce impensati, buffoneschi caratteri.

E similmente in « *Vampyr* » di Dreyer l'ambiente è creato per eseguirvi quei dati movimenti di macchina, per raggiungere attraverso quelle date (già risolte nell'immaginazione del regista) inquadrature predisposte, l'espressione dell'avventura fantomatica: si tratta di un ambiente creato in fin dei conti ai fini della narrazione (proprio come in « *Il delitto Karamazoff* » di Ozep — scenografo W. Reichter —, dove l'ambiente sussisteva in funzione esclusiva dei personaggi) mentre invece nel « *Fortunale sulla scogliera* » di Dupont si verifica il contrario semmai: si è in presenza di certo clima raggiunto in virtù d'una « visione chiara delle possibilità tecniche viste in funzione dell'ambiente » (28).

A complicare le cose s'aggiunge poi il fatto che non ancora s'è nettamente definito quand'è che il dettaglio scenografico diviene « materiale plastico », e quando invece rimane elemento facente parte della ambientazione complessiva. Le famose tendine smosse dal vento nel Pabst di « *Crisi* » (da lui riprese poi in « *Mademoiselle Docteur* » e da Mamoulian in « *Resurrezione* ») sono generalmente considerate materiale plastico, e tale si può definire anche il crocefisso che fa contrasto agli amorosi convegni notturni di Fay Wray ed Erik von Stroheim in « *Sinfonia nuziale* » e domina anche, enorme ed inverosimile, sul candido letto della bionda e candida Za Su Pitts nel medesimo film; oppure le polverose bottiglie del « *Vampyr* », che ad Alberto Lattuada rammentano le nature morte di Morandi; mentre lo scheletro portante un quadrante d'orologio al posto del cranio in « *Genuine* » di Wiene si può tutt'al più considerare elemento decorativo a carattere simbolico.

Ma forse tra « materiale visivo » e « materiale plastico » la differenza è unicamente basata sull'intrinseco rilievo poetico: « materiale plastico » è insomma tutto quello che, strettamente e « necessariamente » legato al racconto per immagini, viene a costituire ad un certo momento un punto di massimo della curva emotivo-estetica che esprima l'andamento del film: e può essere elemento fisico appartenente al protagonista (per es. la persona tutta di Viviane Romance in « *La belle équipe* » di Duvivier, quando Jean Gabin va a trovarla per la prima volta), oppure oggetto inanimato (come ad esempio la bottiglia di spumante che si rompe al suolo nella seconda sequenza di « *Mutterliebe* » di Ucicky — e in quel dissolversi frizzante della bianchissima spura è simbolicamente proiettata con felice intuizione poetica tutta la personalità la vita e la morte di Giuseppe Pirlinger —).

In genere il « materiale plastico » deve possedere il requisito d'essere tale da accentrare e fissare sopra di sè subitaneamente in maniera completa l'attenzione di chi vede il film (29): che sia poi in genere dotato di carattere simbolico è cosa che non fa che aumentarne l'interesse di definizione: per cui raramente tutta una costruzione scenografica può essere considerata « materiale plastico », e anche difficilmente può divenirlo un singolo particolare, se non in maniera ricorrente e periodica.

Così, se è « materiale plastico » la sveglia che trilla nel finale di « *Le jour se lève* » (ma la trovata è tolta nettamente dalla « *Belle équipe* » di Duvivier, dove si trattava d'una pendola però), non lo è, nel medesimo momento, la smorta tappezzeria della camera di Francesco quand'essa, nel sorgere dell'alba livida, appare come esangue e scolorita, freddamente estranea al precipitante dramma dell'uomo vinto dal destino: è creazione d'un'atmosfera di isolamento e solitudine attorno al protagonista, ma non precisazione umana: questa verrà data più tardi dal simbolico suono, morto Francesco quando avrebbe dovuto invece alzarsi, recarsi al lavoro quotidiano.

Che il primo piano qui anzichè visivo sia sonoro non testimonia affatto in sfavore della precisazione del « materiale plastico ».

Un ottimo esempio di reciproca integrità si potrebbe trarre dal « Postmeister » di Ucicky (scenografi W. Schlichting e K. Herlth; operatori H. Schneeberger e H. Staudinger): mentre infatti un efficace e ben scelto « materiale plastico » è il vestito che Dunjia s'è fatta fare decisa d'andare a Pietroburgo, dalla zia, e che indossa poi altre due volte: una quando abbandona Stefano Jvanovich e l'altra, nel finale,

quando s'uccide (dunque la funzionalità visiva è qui raggiunta, e sobriamente sottolinea i punti salienti del dramma della ragazza), non v'è in tutta la scenografia un solo particolare che pretenda risalire la portata del « materiale visivo » per divenire « materiale plastico »: serve essa invece a definire in maniera estrema gli ambienti, i luoghi, gli usi e le consuetudini dei protagonisti (bellissimi gli interni dell'appartamento di Stefano Jvanovich, opulenti, smisuratamente carichi di tende, di panneggi, di candelabri, di spessi e soffici tappeti: non un centimetro di muro che sia rimasto scoperto, nudo, « sincero »).

Compito della scenografia è dunque prevalentemente quello di creare, in concorde collaborazione con l'illuminazione, l'ambiente sul quale poi si rivolgerà la macchina da presa a scegliere con l'angolazione (30) il campo visivo totale del film: è solo in un secondo tempo che potrà aver luogo (oppure no) la messa in rilievo d'un particolare e ben definito materiale plastico: si hanno infatti esempi di pregevolissimi film nei quali quest'ultimo è totalmente assente: non è affatto detto che sia necessaria una generale contemporanea presenza di tutti, nessuno escluso, gli specifici mezzi dell'espressione cinematografica, per raggiungere l'arte.

A questa si arriva tanto con l'uso elementare dei mezzi più semplici (Flaherty, Chaplin) quanto chiamando a raccolta sulla pellicola tutte le possibili attitudini manieristiche del linguaggio filmico (Dupont, Sternberg, Carné): quel che insomma occorre è lo stato di grazia: la poesia: che a pochissimi è data.

GLAUCO VIAZZI

---

(1) Sui definitivi rapporti tra illuminazione e scenografia ha trattato digià il Paolucci in un efficace ed ispirato saggio, in ogni senso pregevole, « Scenografia per film » in « *Bianco e nero* », n. 11-12, anno IV.

(2) In « *Bianco e nero* », n. 10, 1937.

(3) ARPAD KÖVY: « *Scenografia artistica* », in « *Cinema* », n. 50, 1938; ENNIO FLAIANO: « *Le ispirazioni sbagliate* », in « *Cinema* », n. 61, 1939; U. DE FRANCISCI: « *Le pareti finte* », in « *Cinema* », n. 80, 1939; e « *Scenografia vera* », in « *Cinema* », n. 88, 1940.

(4) In « *Shakespeare e lo schermo* », « *Cinema* », n. 17, 1937.

(5) In « *Cine-convegno* », 1933.

(6) In « *Funzioni del regista* », « *Cinema* », n. 30, 1937.

(7) In « *Le smanie della sceneggiatura* », in « *Cinema* », n. 37, 1938.

(8) In materia di critica si può dire che un Visentini, un Alberini rappresentano la prima tendenza, mentre un Pasinetti (e tutta la scuola del C.S.C. del resto), la seconda: inutile aggiungere che a nostro modo di vedere, nel loro empirismo contenutistico Visentini ed Alberini facilmente cadono in madornali errori di valutazione.

(9) La quasi generale totalità dei dati riguardanti la scenografia citati nella presente nota, sono riportati appunto dalla « *Storia* » del Pasinetti.

(10) Come è dato vedere in certi film d'avanguardia, ad esempio all'inizio di « *Entr'acte* » di René Clair, in « *Lumière et vitesse* » di Beaumont e Chomette, eccetera.

(11) In cui si può catalogare, ad es., l'inquadratura dal basso e quella dall'alto, in quanto riguardanti un caratteristico espressionismo funzionale in rapporto alla situazione o agli sviluppi particolari del tema centrale, entro i confini del materiale visivo prescelto dalla precedente « precisazione spaziale ».

(12) « ... stabiliremo dunque che la posizione della macchina rispetto all'oggetto della ripresa e la limitazione dello spazio in cui esso sarà campato costituiscono un problema espressivo che non comporta in alcun modo soluzioni freddamente aprioristiche », U. BARBARO, *op. cit.*, pag. 91-92.

(13) Foto n. 28 della documentazione di « *Cine-Guf* » (supplemento di « *Libro e moschetto* », a cura del « Cine-Guf Milano », 1940), a pag. 29.

(14) Cfr. « *Le scale emotive* » di R. M. DE' ANGELIS, in « *Cinema* », n. 114, anno 1941.

(15) Tale funzionalità si potrebbe dimostrare anche prendendo le mosse dalle leggi estetiche dell'architettura: carattere ascensionale, dinamico e dispersivo del gotico, senso contemplativo del romanico, staticità determinata dalla cupola, ecc.

(16) Ed è, codesto, espediente che ha le sue radici d'esistenza in certa pittura surrealista che intende appunto raggiungere effetti magici ed allucinanti ponendo senza soluzioni di continuità nel quadro nette variazioni volumetriche e coloristiche: così De Chirico quando dipinge, in « *Malinconia e mistero d'una strada* » case dal profilo tanto netto e preciso contro il cielo immobile e rarefatto ch'esse appaiono improvvisamente come dotate di vita propria ed intimamente raccolta (e similmente Salvator Dali in « *Oggetti surrealisti indicatori della memoria istantanea* », oppure Gregorio Sciltian in « *Bacco all'osteria* ») raggiunge effetti di plastico spicco e rilievo analoghi a quelli riscontrabili in certe inquadrature di « *Le jour se lève* » di Carné, o di « *Nosferatu* » di Murnau (scenografo Albin Grau, operatore F. A. Wagner).

(17) D. PURIFICATO: « *Pittura e cinema* », in « *Cinema* », n. 96, 1940.

(18) Sosteneva infatti André Breton che « comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre, ou, par toute autre méthode, les mettre en présence d'une manière brusque et saisissante, demeure la tâche la plus

haute à laquelle la poésie puisse prétendre » (in « *Les vases communicants* », Éditions des cahiers libres, Paris, 1932).

(19) Ed è forse questo l'unico esempio d'una assoluta corrispondenza stilistica tra impostazione interiore del lavoro, scenografia e costumi (le semplice tonaca di Giovanna, le grossolane e ruvide vesti dei giudici).

(20) In « *Cinema, ieri ed oggi* », pag. 145.

(21) Cfr. « *La visione rettangolare* » di M. CHIARI e G. PUCCINI in « *Cinema* », n. 118, 1941.

(22) In « *Verità negli ambienti* », « *Cinema* », n. 44, 1938.

(23) In « *Due registi svedesi* », « *Tempo* », n. 109, 1941.

(24) Cfr. AMERIGO CENCI in « *L'anno tramonta* », « *Cinema* » n . 36, 1937: « Cieche e fredde sono le cose nella stanza: lo specchio riflette la testa di due o tre persone "con gli occhi sbarrati" », oppure « più impressionante la finestra, con le tendine sbalestrate ».

(25) Di cui il PASINETTI dice, a pag. 87 della sua « *Storia* », « le scene di Otto Hunte, la fotografia di Carl Hoffmann creavano ambienti rigidi stilizzati dove i personaggi si muovevano quasi come automi ».

(26) Che è, si può dire, l'unico esempio d'un'avventura proletaria latina e mediterranea che il cinema francese abbia mai prodotto: con operai onesti e sereni, non turbati da pesanti e messianici determinismi marxisti (ma complessivamente il gusto di quei certi film sulla vita operaia risale a quello, rimasto poi incompiuto, che Renoir nel 1938 girò con Cathérine Hessling protagonista principale).

(27) Proprio tutti, anche i puri di cuore, sono condannati al fallimento spirituale, al delitto, in Duvivier.

(28) MASSIMO MIDA in « *Fortunale sulla scogliera* », « *Cinema* », n. 115, anno 1941.

(29) Ecco perchè solitamente esso viene posto in primo piano: per ragioni di specificazione emotiva più che estetica. Infatti la maggior parte degli elementi che fan parte d'un'inquadratura si possono anche non singolarmente notare: il tono estetico sarà dato dalla coesistenza indifferenziata. Per il materiale plastico è necessaria invece la sottolineatura.

(30) Una tra tutte le possibili: artisticamente nell'esprimere una situazione « una » sola inquadratura raggiunge lo scopo: le altre no.

Gli intellettuali e il cinema

MASSIMO BONTEMPELLI

Non è qui il caso di parlare dell'opera di Massimo Bontempelli, tanto essa coesiste nella coscienza della nostra ultima letteratura e tanto decisamente essa ha collaborato a chiarirne alcune delle più vitali ragioni. Il Bontempelli, dopo un periodo di varia attività, non del tutto priva di importanza, da lui rifiutata come estranea ai modi in definitiva eletti interpreti del suo temperamento e delle sue teorie, concretò una idea oggettiva dell'arte, riabilitando il Novecento come espressione di miti avventurosi, definizione di una realtà sentita in un vigoroso processo trasfigurativo, formata secondo una linea classicamente austera. D'altra parte egli è uno dei saggisti più acuti e brillanti del nostro tempo e pone una mente singolarmente agile e pronta al servizio di una sensibilità sempre attenta ai valori sostanziali dell'epoca nostra.

Così s'è occupato attentamente e intelligentemente di cinematografo e, dal lontano 1922 al 1935, ha pubblicato vari scritti sul cinema in riviste e giornali da « *La Vita cinematografica* » a « *La Gazzetta del Popolo* ». Tutti questi lavori (raccolti poi nel volume « *Avventura Novecentista* » — Firenze, Vallecchi, 1938 — specialmente nel IV libro di esso dedicato allo « Spettacolo ») servirono e servono tuttora al Bontempelli come inesauribile fonte di sempre nuovi articoli. Quei pezzi, infatti, scuciti e ricuciti, adattati con poche varianti formali al carattere di un'inchiesta, ad esempio, o al tono di una nuova rivista, o fusi insieme tutti quanti, riappaiono periodicamente sulle pagine dei più vari giornali, riviste, numeri unici, speciali, ecc. E — in questo modo — il Bontempelli si risparmia la fatica di contentare quelle malcaute riviste che per avventura gli chiedano un articolo « originale » e di rispondere alle inchieste — sempre più numerose — che, intorno al cinema e ai suoi vari problemi, ogni periodico che si rispetti sente il dovere di promuovere coi fini più disparati e rivolgendole al pubblico più eterogeneo che sia dato immaginare.

Così recentissimamente è successo per il primo numero di « *Primi piani* » (maggio 1941) i cui ingenui redattori — non conoscendo evidentemente il vezzo — hanno pubblicato un articolo di Massimo Bontempelli come « originale e nuovissimo » senza andare poi a sincerarsi che già non fosse stato pubblicato da qualche altra parte. Infatti l'articolo « originale e nuovissimo » in questione risaliva a sei anni fa e precisamente al novembre 1935.

Da una fusione di vari articoli, scritti nel '26 e nel '30 e nel '33, deriva invece il saggio pubblicato sulla « *Nuova Antologia* » (1931) e poi ristampato nella antologia estetica « *Problemi del film* » curata da L. Chiarini e U. Barbaro: saggio che, senza dubbio, è il più denso e il migliore di quanti il Bontempelli ne abbia scritti sul cinema, appunto perchè, forse, è nato da una singolare unione di più lavori meditati ed elaborati in epoche diverse, e rappresenta più compiutamente degli altri tutto quanto — per un determinato e abbastanza lungo periodo della sua vita — il Nostro ha pensato intorno al cinematografo. Abbiamo detto solamente per un determinato periodo perchè c'è stato, nella valutazione della natura artistica del cinema da parte del Bontempelli, un singolare mutamento che viene circa a coincidere con gli anni intorno al 1933-35. E, prima di esporre ordinatamente nella loro successione logica e cronologica le idee e i giudizi del Nostro sul cinema, va chiarita questa curiosa questione.

Quello stesso Bontempelli, fondatore e presidente del Cineclub italiano (la cui opera meritoria non è qui il caso di ricordare nemmeno per sommi capi, tanto essa è nota), quello che sin dai primi balbettamenti del cinema ne affermava le enormi possibilità, quello che nel '26 pensava che la nuova forma d'arte si sarebbe imposta come « arte centrale » della nostra epoca ed avrebbe rinnovato le altre, quello che non esitava a usare l'aggettivo « omerico » parlando del cinema di Buster Keaton e di Chaplin, riconosce oggi d'aver candidamente sbagliato, quantunque pensi che gli sia stato « utilissimo averlo per qualche tempo pensato ».

Non sappiamo se sia per amore di paradosso (quell'amor di paradosso che fa scrivere al Bontempelli essere il teatro cosa ultrasorpassata « inaridita, esausta, morta » e la forma d'arte più impura cui sia stato dato mai di esistere, ma, d'altra parte, non gli impedisce di scrivere alcuni dei migliori e dei più rappresentativi lavori teatrali del tempo nostro) che il Bontempelli neghi ora la natura eminentemente artistica del cinema.

Il criterio su cui si basano le obbiezioni bontempelliane è quello della caducità del cinema: in quanto è logico non possa esistere una vera arte che sia completamente legata alla contingenza. La vera arte e solo essa è fuori di ogni limite di tempo. Partendo dunque dalla non caducità — cioè dalla atemporalità, diremmo, e dalla immortalità — dell'opera d'arte, il Nostro nega carattere d'arte al cinematografo ed applica a quest'ultimo quanto ha sempre sostenuto per il teatro: fa sorgere così anche per il cinema quel contrasto tra poesia e spettacolo che, se è giustificatissimo nei riguardi del teatro, riesce per lo meno assurdo parlando del cinema.

Infatti, secondo il Bontempelli, il teatro « è spettacolo (una parola tra-
« duce l'altra, anche secondo etimologia): e lo spettacolo come tale ricono-
« sce la sua vita dall'essere immediato, contingente, transitorio, strettamente
« legato ai gusti cioè ai costumi e agli interessamenti anche più caduchi di
« un'epoca, al suo linguaggio o gergo, persino alle sue depravazioni e ai suoi
« capricci. La storia del teatro non vorrei neppure facesse parte della storia
« letteraria: dovrebbe entrare in quella delle mode, che sarebbe una sede

« molto più divertente. "Oh — sento protestare — Shakespeare, Aristofane,
« Goldoni, ecc. ecc.?" (i soliti sette od otto nomi). Ma anche loro sono tutti,
« in partenza, allestitori di spettacoli. Intendiamoci. Il teatro può entrare
« nella letteratura (arte dello scrivere) per un equivoco, sia pure nobilissimo.
« Gli autori di spettacoli (che sono centinaia, migliaia, infinitamente più di
« quanti non si creda) talvolta furono veri poeti; e d'istinto trovarono una
« sorprendente coincidenza, interferenza, tra le necessità esteriori dello spet-
« tacolo e le loro intime necessità di espressione poetica. Seppero porre una
« creazione di poesia, che è un aspetto dell'eternità, a fondamento e materia
« principale dello spettacolo, che è un'espressione di caducità. Il teatro di-
« viene così un esempio tipico di "arte applicata all'industria", all'industria
« dello spettacolo.

« L'esempio più chiaro ne è Shakespeare. Egli scriveva dei drammi da
« arena. Il pubblico popolare — nel più stretto senso della parola — segue
« gli avvenimenti di Amleto o di Macbeth con lo stesso animo con cui segue
« quelli delle *Due orfanelle*. Solamente quel volgersi e intricarsi di avve-
« nimenti, e la loro truculenza, e gli scoppi inattesi dei loro risolversi, lo in-
« teressano. Ma sopra quel pubblico ne sta un altro, un superiore strato, che
« vede lì dentro il gioco delle passioni e di questo fa il proprio godimento.
« E un terzo strato ancora il quale su dalle azioni, traverso le passioni, scopre
« gli interessamenti supremi, le raggiunte verità. Non basta: la interferenza
« degli elementi è così strettamente ottenuta, che i primi spettatori non si ac-
« corgono che oltre quello che li interessa c'è qualcosa di più ch'essi non rag-
« giungono: altrimenti l'interesse ne uscirebbe turbato e sminuito. Essi deb-
« bono credere, seguìto con avidità l'intrico dei fatti fino alla morte o all'apo-
« teosi degli eroi, d'aver consumato tutto il dramma).

« Trascorsa per ognuno di questi poeti l'epoca sua, lo spettacolo svanì
« e la poesia rimase. La poesia dei tragici greci e d'Aristofane, di Shakespeare
« e dei suoi contemporanei, di Molière e Goldoni. La quale andò a collo-
« carsi accanto all'altra poesia, a Dante, a Cervantes, all'Ariosto. Ma non era
« più spettacolo. Come spettacolo, l'ultima delle farse dell'arte ha nel sette-
« cento più legittimità che l'*Amleto*, il più superficiale dei "vaudevilles" pa-
« rigini ebbe ieri più fascino che il *Misantropo*, una invenzione di teatro di
« varietà ci potrebbe interessare oggi più che tutta l'*Orestiade* ».

E guai a voler « riesumare » un'opera di teatro che sia opera di poesia!

« Le esumazioni, ignorando o dimenticando queste leggi, sono i più ese-
« crandi spettacoli che si possono immaginare, sono un'offesa alle più sacro-
« sante leggi del teatro.

« Quando un'opera teatrale è realizzata sulla scena, gran parte della poe-
« sia, che potrebbe esaltarci alla lettura, si perde, e ha il sopravvento l'ele-
« mento spettacolo. Ora, o l'esumazione riesce una riproduzione scrupolosa
« delle attuazioni sceniche antiche, e ci annoia, anzi ci riesce repugnante come
« ci repugnerebbe trattare un affare o metterci in conversazione con un uomo
« in costume e come ci danno fastidio le case con le stanze e le camere "in
« stile"; come una falsificazione insomma, una pedanteria da eruditi malin-

« conici. Oppure tenta di rinfrescare con mezzi d'oggi la creazione di cento
« anni fa: e presenta una di quelle contaminazioni ridicole, presuntuose, vil-
« lane, nauseanti, che mi ricordano certe lampadine elettriche che si vedono
« talvolta nelle case dei falsiricchi, ove su candelabri pseudomedievali sono
« montate finte candele con finte sgocciolature ».

Ne deriva di conseguenza che la forma più perfetta di teatro (in quanto spettacolo, cioè caduco) è la commedia dell'arte:

« Vorrei si ricordasse, al nostro proposito, quale enorme fascino ha nello
« spettacolo (all'infuori del fatto visivo) la improvvisazione. Oso dire che
« una forma veramente genuina di teatro deve comportare una certa, non pic-
« cola, dose di improvvisazione sempre. In verità, la nostra "Commedia del-
« l'arte" fu il più autentico, legittimo e perfetto teatro che la necessità abbia
« saputo creare. In esso lo spettacolo diventa veramente linguaggio: che è
« comunicazione spontanea di forma immediata ».

(Noteremo da parte, a questo proposito, che lo stesso Bontempelli nel 1930 — quando ancora credeva nel cinema come arte, cioè manifestazione universale e non caduca dello spirito — in alcuni di quegli « asterischi » che gli permettono di esprimere in forma brillante e a volte paradossale, il suo pensiero, applicava quanto dice per la commedia dell'arte al cinema di Buster Keaton e di Chaplin, proprio a quel particolare cinema, cioè, che — come abbiam visto e vedremo meglio in seguito — rappresentava per lui il più alto livello artistico raggiunto dalla cinematografia di tutti i tempi e di tutti i paesi. E allora?).

Ma, a chiarir meglio il pensiero del Nostro nei riguardi della distinzione tra arti pure e spettacolo, ci sembra possa servire il seguente passo di un suo articolo intitolato « Teoria del vero spettacolo » (1927):

« Se noi pensiamo all'arte pura, alla lirica per esempio, o anche alla
« narrazione, all'arte della parola insomma; ci rendiamo subito conto che
« tale arte è suggerimento di immagini (o di caratteri, di atmosfere, di stati
« d'animo) e che il fenomeno "opera d'arte" non si esaurisce nel lavoro del-
« l'artista, ma si compie soltanto con un complementare lavoro del lettore.

« Già la parola di per sè non è che un simbolo suscitatore di un fantasma,
« il cui valore non sta neppure tutto nel significato convenzionale che di essa
« parola è consacrato nel vocabolario; ma ogni volta che la si adopera essa
« appare quasi riinventata, e acquista una vita particolarissima a seconda della
« funzione che sta in quel caso adempiendo. Questa parola, sia nel rozzo nu-
« cleo di significato che ha nella convenzione, sia nello speciale e nuovo co-
« lore e fremito che acquista a volta a volta, non definisce che taluni tratti
« di un tipo, di una commozione; e li definisce in modo incompiuto. Si com-
« pie, cioè assurge a creazione, quando istantaneamente il lettore vi appoggia
« sopra altri tratti, altri colori, sì da vederli in una pienezza nuova, cui egli
« ha involontariamente e incosciamente collaborato.

« Lo spettacolo è nato dalla necessità di servire un pubblico, che non sa,
« o in quel momento non vuole, compiere tale sforzo d'integrazione sull'opera
« dell'autore: non basta suggerirgli, bisogna dargli tutto, dargli compiuto il

« tipo e lo stato d'animo e l'atmosfera. Il tipo è là sulla scena incarnato in pieno,
« con tutti i suoi particolari, vestito in un modo piuttosto che in un altro.
« La descrizione è precisata nella messa in scena. Lo stato d'animo è tanto
« esatto, che lo conosciamo in quanto produce una serie di "fatti". Così il
« racconto diventa "teatro". Poi il teatro, quando la parola minaccia, ripreso
« il sopravvento, di subdolamente ritrascinarlo lungi dallo spettacolo, diventa
« cinematografo.

« Ma anche in uno spettacolo teatrale tipico (antiletterato, di puri fatti:
« dramma popolare, cinema) occorre da parte dello spettatore uno specia-
« lissimo lavoro: quello di saper continuamente dimenticare che si trova da-
« vanti a una finzione, di continuamente mantenersi (come il lettore di ro-
« manzi) in uno stato di particolare credulità che gli permetta la commozione
« come di fronte a una realtà.

« Perciò lo spettacolo-puro, il vero spettacolo, lo spettacolo-tipo, è lo
« spettacolo sportivo, e l'acrobazia.

« La gara cui l'uomo assiste davanti a una partita di pugilato o di calcio
« è vera gara. I pericoli per cui sta in ansia sono veri pericoli. Davanti a tali
« spettacoli lo spettatore è puramente recettivo e passivo, e nessuna integra-
« zione si richiede da lui. Qui soltanto lo spettacolo è, in pieno, antilette-
« ratura.

« Quello è il vero dramma, immune da ogni origine parolista. Similmente
« è uno spettacolo puro la danza, che si risolve tutta in sè medesima, e non
« richiede se non occhi per vederla e festosa disposizione dell'animo per go-
« derne l'incanto.

« Noi viviamo in un tempo in cui la riflessione sta tentando di riportarci
« all'istinto; tutte le arti tendono a rinverginarsi. Ciò spiega il favore al
« cinema.

« E in tale tempo la sazietà del vecchio spettacolo, ormai forse irrime-
« diabilmente intellettualizzato, può darsi sia per suscitare uno spettacolo ti-
« pico, cui la danza e taluni elementi del circo equestre diano il tono e la
« sostanza fondamentale ».

Ora, finchè il Bontempelli osserva che ogni opera d'arte acquista concreta esistenza in quanto essa, inverandosi nella coscienza di un uomo, trae, da quel margine di indefinito che in essa sempre sussiste, una nuova vita, siamo perfettamente d'accordo. Ma quando egli aggiunge che questo margine d'indefinito nel cinema non sussiste e quindi il cinema è spettacolo (particolare forma, come abbiam visto, in cui il valore poetico viene a disperdersi per una definizione puntuale di mode e di gusti), noi non concordiamo più, nè lo potremmo.

Infatti, all'infuori di una questione generale sulla persistenza o meno del valore poetico nello spettacolo, che a noi qui non interessa, ci sembra di poter agevolmente dimostrare che l'Autore cade in un equivoco alquanto grossolano. Egli infatti confonde un carattere estetico dell'opera d'arte, immutabile e necessario alla natura di essa, quale la realtà del suo esistere, una e varia nel medesimo tempo, in più coscienze, con una alquanto confusa pre-

cisione o imprecisione di dettagli che l'opera d'arte possiede; e pone un esempio assai strano affermando che mentre a una parola il lettore affida una immagine precisa nel suo *animus*, esso lettore non può affidare alla narrazione cinematografica nessun valore intimo della sua spiritualità poichè nella esteriore definitezza del fim viene ad essere impedita ogni evasione.

Obiettiamo noi, molto facilmente, che quell'integrazione di cui parla il Bontempelli non si realizza nè nell'opera d'arte letteraria nè in quella cinematografica per una loro intrinseca deficienza, bensì per una necessaria catarsi dell'individuo di fronte alla rappresentazione dei suoi sentimenti. Così questa evasione si verificherà sia di fronte ad una analitica pagina di Balzac, come davanti a un frammento di Alceo, come infine alla presenza di un film di Vidor, perchè non da una deficiente testimonianza del testo artistico (impeccabile colloquio con un ineliminabile assoluto) ma dalla nostra transitoria e contingente natura di umani deriva il molteplice rivivere, nelle molteplici coscienze, dell'opera d'arte.

D'altra parte il Bontempelli afferma che il cinema è nato per soddisfare le esigenze di un pubblico che chiedeva vicende, passioni, non rappresentazione, fantasia. E questo è esattissimo. Conveniamo noi pure che l'origine del cinema sia quanto di più spurio, volgare e buffonesco si possa immaginare: qualche cosa di mezzo tra il teatro di varietà, il circo equestre e il gioco di prestigio. Ma da quando in qua si giudica un'arte dalle esigenze a cui originariamente essa ha dovuto soddisfare? Appunto dal superamento di tali esigenze, quasi incosciamente, nasce l'epoca d'oro del cinema: il teatro di varietà diventa Chaplin e Clair, il circo equestre diventa « western », il gioco di prestigio diventa « kammerspiel ». Come Omero è artista ingenuo, artista che crede in alcuni valori proprio mentre ne crea degli altri, così il cinema è nella sua prima fase quasi incosciente di sè e si determina spontaneamente nelle regioni a lui più proprie. Ma appunto nel suo trascendere i moduli originari, nell'essere Chaplin e Clair e non più varietà, « western » e non più circo equestre, « kammerspiel » e non più gioco di prestigio si rivela la sua natura di arte.

Ritornando ora al raffronto tra teatro e cinema e alla « caducità » del cinema in quanto spettacolo, vediamo che per Bontempelli, mentre nel teatro la separazione e il dissidio tra testo e spettacolo rimangono insanabili e irriducibili, nei riguardi del cinema il conflitto è risolto tutto a favore del momento « spettacolo », in quanto la primitiva intuizione poetica, che sta alla base di ogni film, è totalmente assorbita e annullata nella realizzazione: per questo suo carattere il cinema è spettacolo puro, spettacolo totale e quindi — dato che la caducità è essenziale al concetto di « spettacolo » — assolutamente contingente e transitorio.

Infatti Egli scriveva nel '35 e ripubblica oggi — accentuando quasi la sua posizione estrema — il seguente « Dialogo tra egli e io »:

« EGLI — Vuoi parlarmi del cinema?

« Io — No.

« EGLI — Vorrei sapere solo una cosa. Che cosa ne sarà tra cento anni,
« tra cinquanta anni, tra vent'anni, di un'opera cinematografica di quest'anno
« o dell'anno scorso.

« IO — Che te ne importa?

« EGLI — Per rispondere a una domanda più generale. Vuoi starmi a
« sentire?

« IO — Proverò.

« EGLI — Per farti piacere, prenderò la cosa un po' dall'alto. È oramai
« pacifico che in ogni opera d'arte (quando è riuscita, s'intende) vivono due
« elementi, tra loro fusi in modo tanto più organico quanto l'opera è mag-
« giore. L'uno, dal quale l'opera nasce nel tempo, è un elemento che possiamo
« chiamare di contemporaneità: l'altro, di eternità. Passato il tempo nel quale
« l'opera è nata, svanisce il primo, rimane il secondo; l'opera esce dalla pro-
« pria epoca, per parlare a tutti. Il fenomeno lo vedi chiarissimo nella storia
« dello spettacolo teatrale: l'opera nasce come poesia attuata a spettacolo;
« in quanto spettacolo ha in sè qualche cosa di caduco, perchè lo spettacolo
« come tale è caduco di sua natura, legato al costume dell'epoca in cui nasce;
« ma passata l'epoca, lo spettacolo svanisce, rimane la poesia: rimane Eschilo,
« rimane Shakespeare, rimane Goldoni...

« IO — L'ho scritto più volte.

« EGLI — Hai fatto bene. È anche pacifico che l'artista, quanto più for-
« temente ha sentito ed espresso quell'elemento di contemporaneità che gli
« dava le mosse, tanto più efficacemente esce dal suo tempo e parla a tutti:
« esempi Omero, Dante, insomma i soliti. Ebbene, con questi due postulati
« cerca di dedurre i destini d'una opera cinematografica nel tempo.

« IO — Proviamo insieme. L'opera cinematografica nasce anzitutto come
« spettacolo. In che cosa differisce essa (a parte le differenze portate dal fatto
« tecnico) dal teatro di prosa? Differisce in questo: che nel cinematografo
« il fenomeno spettacolo è in un certo senso più fuso, più serrato, che nel
« teatro di prosa. Anzi, mentre nel teatro di prosa la presenza di quei due ele-
« menti (spettacolo-poesia) è quasi ad ogni istante visibile, in un dramma ci-
« nematografico è addirittura impossibile sceverarli. Da che cosa deriva questo
« diverso grado di scomponibilità? Non so afferrarlo per il momento; ma forse
« proprio la soluzione di questo punto porterebbe alla soluzione del primo
« che mi hai posto.

« EGLI — Certo. E subito ti sciolgo quel punto. Nel teatro di prosa, la
« poesia nasce sì in vista di una esecuzione, ma si impone alla esecuzione
« stessa. La esecuzione serve il dramma, e ne è continuamente dominata.
« Tant'è vero, che tu puoi leggerti da te un dramma immaginandolo rappre-
« sentato. E tant'è vero, che un dramma rappresentato dall'attore Pietro e
« lo stesso dramma rappresentato dall'attore Giovanni non possono differire se
« non in particolari, che non mutano la sostanza del dramma stesso, anche
« se uno è un grande attore e l'altro un cane; così come una musica sostan-
« zialmente è sempre quella, tanto se la suona un grande esecutore quanto
« se te la suoni tu al pianoforte.

« Io — Invece nel cinema, vedi come ti afferro a volo, nel cinema accade
« proprio il contrario: la maggiore fusione tra creazione ed esecuzione, la
« più stretta unità, deriva dal fatto che qui il testo serve alla esecuzione e non
« il contrario: l'esecuzione assorbe il testo. Dallo stesso libretto puoi trarre
« due filmi assolutamente diversi, non per valore esecutivo (come nel caso
« delle due interpretazioni teatrali) ma per ispirazione, per sentimento, in-
« somma per poesia. Leggi un libretto di film: non ti dice affatto quale sarà
« l'opera. E guai se il testo per film avesse un valore in sè. Per questa ragione,
« il film è spettacolo in pieno, è in qualche senso spettacolo puro. Anzi è il
« film che ci ha fatto vedere chiaro nel fenomeno spettacolo. Un tempo avevo
« chiamato spettacolo puro la danza. Nel film c'è un fatto ancora più impor-
« tante; perchè mentre la danza è un atto unico, nasce e si esaurisce in se
« stessa, nel film abbiamo invece in partenza una intuizione di natura poetica,
« ma nel metterla in atto il cinema la assorbe e annulla in pieno. Per questo,
« nonostante tale elemento, il film è caduco quanto la danza. Non c'è un solo
« elemento di esso che possa durare più là del costume estetico da cui nasce.

« EGLI — Oh, oh, tu hai scritto una volta (sai quanti anni fa? quattor-
« dici) hai scritto che il cinema potrà essere l'arte rappresentativa del nostro
« tempo, come fu per altri periodi la musica, per altri le arti del disegno, ec-
« cetera. Che cosa dovresti dedurne?

« Io — Dovrei dedurne che il nostro tempo si accontenta di farsi rap-
« presentare da opere d'arte che tra cinquant'anni...

« EGLI — Sei troppo generoso.

« Io — ... Tra vent'anni non avranno più niente da dire a nessuno; anzi
« daranno ai posteri, del nostro tempo, una sensazione puramente caricaturale.
« Un'opera cinematografica sarà presto vecchia, non diventerà mai antica.

« EGLI — Bravo. Ma è mai possibile che l'arte rappresentativa di un
« tempo sia tale da non potere in alcun modo parlare ai tempi che verranno?

« Io — Non è possibile. O sbaglia il tempo, o sbaglia l'opera d'arte. Ma è
« ancora più probabile che abbia sbagliato io, quattordici anni fa ».

Siamo perfettamente d'accordo con Bontempelli nel ritenere ch'egli abbia sbagliato: ma c'è una piccola differenza. Sbaglia ora e non quattordici anni fa quando era convinto assertore della natura artistica del cinema. E ci permetteremo di dimostrargli il perchè.

Siamo pronti a sottoscrivere integralmente quanto egli dice a proposito del teatro: chè, del resto, ormai quasi tutti convengono che il conflitto tra testo e spettacolo è insanabile e infirma alle basi la validità estetica del teatro. Questa singolare impurità non permette che due soluzioni: o che il testo poetico serva di puro pretesto alla rappresentazione teatrale (che verrebbe ad assumere così un esclusivo valore figurativo, di spettacolo cioè caduco) o che esso sia un genere compiuto o sè stante, e quindi non bisognoso di alcuna integrazione scenica (e quindi il teatro come rappresentazione non avrebbe nessuna possibilità e necessità di esistenza). (E — tra parentesi — sarebbe bene si decidessero per una delle due soluzioni quei critici che da vent'anni a que-

sta parte ci vanno periodicamente riproponendo — come un allegro e originale paradosso — l'ormai stravecchio dilemma).

Possiamo anche ammettere l'altra premessa bontempelliana che fa sopratutto consistere la differenza tra teatro e cinema (a parte il fatto tecnico) nel grado di scomponibilità tra poesia e spettacolo: massimo per il teatro e nullo per il cinema, ma — e qui sta l'errore — non perchè questa impossibilità di scomporre i due elementi nel cinema risieda nel fatto che la primitiva intuizione poetica si disperda nel concretarsi del film, cioè nello spettacolo, ma perchè non esiste una intuizione poetica antecedente al film, cioè la distinzione « intuizione poetica » e « realizzazione » è fittizia, e non si può quindi scomporre l'unità elementare. Nel cinema, insomma, non esiste un testo e uno spettacolo: esiste soltanto una intuizione poetica che altro non è se non il testo stesso, cioè il film. Il teatro è una forma impura in cui un dato universale (testo) si risolve in un dato particolare (spettacolo); il cinema è una forma pura in cui dato universale e dato particolare coincidono in una stessa opera prolungata nel tempo.

Così il discorso del Bontempelli, partendo da premesse rigorosamente esatte, giunge — pur con un rigor logico apparentemente ineccepibile — a conclusioni quanto mai erronee ed inesatte. Il punto di frattura sta proprio in quel passo del discorso in cui il Nostro si chiede da che cosa mai derivi il differente grado di scomponibilità. E avrebbe fatto bene a non cercar di spiegarglielo — errando, e in che modo! — il suo ipotetico interlocutore, vero avvocato del diavolo.

Ma il Nostro accenna pure a un predominio di mode e di gusti nel film; e anche qui — dietro l'apparenza di cose quanto mai sottili ed acute — l'errore in cui egli cade è quanto di più banale (passi il francesismo) sia dato immaginare. È il solito diffusissimo errore — proprio a molti cosiddetti « intellettuali » — di confondere il cinema con i film mediocri, di scambiare cioè il cinema arte, con il cinema fenomeno sociale (mera manifestazione di gusto e di costume) o con il cinema fatto industriale. Il Nostro, che potrebbe aver ragione qualora alludesse alla corrente produzione (in ispecie quella odierna), parlando del cinema come categoria estetica, dice una grossa sciocchezza poichè, nel caso che questa categoria estetica si realizzi, il dato « costume » viene del tutto ad essere superato.

Insomma: sappiamo benissimo che la stragrande maggioranza dei film oggi prodotti non supera un interesse prettamente cinematografico e rimane legata ad un puro fatto documentario, di costume, di ritrovati tecnici, e che, quindi, essa rappresenta la caducità pura, la caducità tipo. Ma da questo a generalizzare e a voler dedurre « sic et simpliciter » che il cinema non è arte, sarebbe lo stesso che voler negare alla pittura essenza d'arte perchè, poniamo, l'ultimo Ottocento italiano non presenta vere e proprie opere d'arte, non presenta cioè opere valide su un piano universale ed eterno oltre che su quello contingente di storia del costume, di polemica, di tecnica, ecc.

Ora noi vorremmo distinguere due specie di film: quelli che presentano al più un interesse puramente documentario, tecnico, cronachistico di costume

— sono in sede estetica inesistenti — e quelli che — rivelazioni di pura bellezza — trascendono ogni valore temporale, storico, tecnico, polemico per esprimere qualcosa di umano, in maniera eternamente ed universalmente valida.

I primi, legati come sono alla contingenza, decadono e invecchiano col decadere e l'invecchiare dei motivi che li hanno determinati; i secondi, invece, trascendono tutti quei limiti di tempo e di costume su cui tanto fonda il suo discorso il Bontempelli. Non che essi non siano l'espressione di un determinato momento storico e quindi di un determinato clima etico, spirituale, culturale, ecc., ma di quel momento e di quel clima essi ritengono e perpetuano solo quel tanto che sia universalmente valido. Essi ancora trascendono anche ogni fattore tecnico in quanto la tecnica dell'artista creatore — per rudimentale che sia — è sempre perfettamente adeguata a ciò che egli vuole esprimere e con essa, all'infuori di ogni progresso e perfezionamento, egli — se veramente è artista — giunge a risultati definitivamente validi. Il progresso tecnico, del resto — ed è storia vecchia — non ha mai determinato un progresso dell'arte (se di progresso in arte si può parlare) e l'opera di Giotto o di Simone Martini è in sede estetica infinitamente più valida di quanto non lo sia — per riprendere un esempio del Barbaro — quella di molti manieristi fiorentini del Cinquecento. O d'altra parte, per quel che riguarda più strettamente le invenzioni meccaniche, sarebbe per lo meno idiota voler pretendere che, poniamo, l'invenzione del cosiddetto « martello pneumatico » abbia fatto « progredire » la scultura.

Così, per fare degli esempi, mentre nel vedere « *Il cantante di jajzz* » « oltre a un interesse strettamente documentario, in quanto ci si offre la possibilità di studiare il sonoro nelle sue prime applicazioni tecniche e artistiche, possiamo arrivare, al massimo, ad un compiacimento per i ricordi di vita e di costume che quel film porta con sè », di fronte ad « *Alleluja* » si è « in presenza di un'opera d'arte, la quale suscita in noi degli interessi di natura estetica, e perciò svincolati da ogni contingenza, in quanto non dissimili da quelli che avvertiamo nella lettura di una poesia, nella contemplazione di un quadro, nell'audizione di una sinfonia » (Assunto). Così anche se « *Follie di Broadway 1936* » è film non privo di un certo suo valore formale pure « esso potrà interessare unicamente la storia del costume, come documento di alcuni caratteri della vita americana negli anni fra il 1932 e il '37; e, di riflesso, come testimonianza di certe tendenze del grosso gusto cinematografico in quegli stessi anni. Potrà, in ugual modo, interessare gli studiosi del cinematografo per certi effetti che in esso sono raggiunti, per certe trovate che vi sono impiegate. Ma non supererà mai la cronaca, non potrà mai affermarsi come opera d'arte, non trascenderà mai il proprio valore documentario. È un esempio preso a caso, fra i tanti che si affacciano alla memoria, ma vale ad indicare entro quali limiti si chiude, di solito, la produzione cinematografica, anche nelle opere più decorose e, in certo senso, intelligenti, mentre occorre effettivamente investire un problema spirituale che nei propri termini, siano essi drammatici o semplicemente lirici, si levi oltre l'impegno immediato

dello spettacolo, per penetrare entro una tormentosa e tormentata umanità. « *A noi la libertà* », per fare un altro esempio, parte, indiscutibilmente, da motivi che appartengono alla cronaca: una certa critica all'assetto sociale borghese capitalistico; una polemica contro il macchinismo e la conseguente concentrazione industriale; un amaro satireggiare la specializzazione e l'organizzazione scientifica del lavoro. Motivi tutti frequentissimi nella pubblicistica europea degli anni tra il 1929 e il 1935. Pure, un potente respiro umano è nell'amabile presa in giro in cui si traduce artisticamente codesta cronaca e la nega come tale, operando una transvalutazione su un piano puramente lirico che rende validi tutti i suoi motivi, come motivi umani, anche oltre l'esaurirsi della loro polemica, o il superamento di questa da parte di nuovi, e più urgenti, problemi storici » (Assunto).

Non importa che questi « classici » del cinematografo siano quantitativamente pochi rispetto alla gran maggioranza degli altri; non importa che dopo l'avvento del sonoro il linguaggio artistico del cinema — che aveva trovato la sua compiuta e vera forma ai tempi del muto — abbia subito un gravissimo processo involutivo e stia tuttora segnando delle battute d'arresto. Lo stesso Francesco Flora, nella sua « *Civiltà del Novecento* » è costretto a riconoscere con noi che « se il cinema è per tre quarti mediocre, vi sono opere in cui fu espresso un così umano senso di poesia che negarlo è basso rancore misoneista ». Esistono insomma film come « *Fortunale sulla scogliera* » e « *Variété* » di Dupont, « *Femmine folli* » di Stroheim, « *Aurora* » di Murnau e « *La donna del miracolo* » di Capra nel muto, e « *Ombre bianche* » di Van Dyke, « *La folla* » di Vidor, « *14 luglio* » e « *A noi la libertà* » di Clair, « *Kermesse eroica* » di Feyder e « *La bête humaine* » di Renoir nel parlato.

E ciò basta alla nostra tesi.

Sono infatti, questi, « testi che hanno trapassati e da tempo, i limiti di un interesse strettamente cinematografico; di un interesse vale a dire, appuntato esclusivamente su quei motivi di spettacolo, di tecnica, di costume entro i quali si è solito conchiudere la spiritualità del cinematografo; ma si sono levati ad un più alto piano e più universale: il piano della poesia; che è e rimane sempre se stesso, con il suo valore eterno e superiore alle contingenze, qualunque sia il linguaggio con cui viene espressa ».

Ma, su questo ancora, legga il Bontempelli — e non solo il Bontempelli — le acutissime pagine di Rosario Assunto (1) da cui abbiamo stralciato i due passi su riportati.

Con che crediamo di aver chiarito questa pregiudiziale questione.

Passando ora ad esaminare quali siano stati i rapporti del Bontempelli col cinema, troviamo che il suo primo articolo sui problemi della nuova arte risale al 1922.

Già si affacciavano allora i primi tentativi di cinema stereoscopico e di cinema sonoro; e acutamente il Bontempelli metteva in guardia contro il

(1) R. Assunto: « *Introduzione ai classici* » in « Bianco e Nero » A. IV n. 11-12 novembre dicembre 1940.

danno che tali perfezionamenti tecnici avrebbero potuto portare al vero linguaggio cinematografico, cioè al linguaggio visivo. Il suo discorso sembra una constatazione *ante litteram* dell'avvento di quel genere ibrido tra teatro e cinema che viene comunemente designato come « commedia cinematografica »:

« Scrivono che si è trovato il modo di applicare la stereoscopia al cine-
« matografo, cioè di dare allo schermo le figure in rilievo. E mi dicono che
« eccellenti risultati abbiano dato i tentativi di sincronismo tra i movimenti
« delle figure filmate e i canti o le parole emesse di dietro allo schermo da
« attori o da cantori o da grammofoni.

« Quando tutta questa materia sarà così regolata, il cinematografo sarà
« perfetto. Cioè non sarà più cinematografo. Sarà una rappresentazione qua-
« lunque. Non avrà sulla rappresentazione neppure il vantaggio della rapi-
« dità di mutamenti scenografici, se è vero che in questo senso — come ho
« letto in una recente corrispondenza da Berlino — si è perfezionato il palco
« girante inventato quindici anni or sono da Rheinardt. Il ciclo del cinema-
« tografo si chiude, col suo riassorbimento nel teatro, da cui sorse... ».

Il secondo capitolo che, intorno al cinema, troviamo nell'« *Avventura Novecentista* », è intitolato « Miei rapporti col cinema » ed ha come sottotitolo quello di « Documentario », con la caratteristica notazione: « montaggio del 1935 ». Il primo tempo di questo documentario, dedicato al muto, consta di due articoli, del '26 l'uno e del '29 l'altro, in cui vengono affrontate questioni quanto mai interessanti — e, purtroppo, ancor oggi attuali — quali quelle delle traduzioni pel cinema di opere teatrali, dei rapporti tra arte e industria, ecc. Attualissime questioni anche oggi, a distanza di tanti anni, dice lo stesso Bontempelli, perchè « nessuna forza può costringere i produttori ad essere intelligenti ». Ma lasciamo parlare il Nostro:

« Il problema del cinematografo è il più importante dei problemi artistici,
« d'oggi. Solamente, non vorrei che fosse un problema, vorrei che una cine-
« matografia italiana nascesse d'impeto e d'istinto. Vi sia il problema indu-
« striale, ma diffidiamo del problema artistico. La superiorità (forse ormai sul
« declino) del cinema americano ha origine esclusivamente dal fatto che quelli
« là non hanno nessuna *tradizione letteraria* cui attaccarsi: fortuna, per una
« nazione, molto più invidiabile che i dollari.

« Il peggior errore del cinema è stato fino ad oggi quello di vivere di
« traduzioni dal teatro. Le regole del teatro sono vecchie ed esauste anche per
« lo spettacolo teatrale: noi ci ostinavamo a farle servire per lo spettacolo
« nuovo, che dovrebbe essere tutto spontaneità e verginità: tutto ignoranza,
« vorrei dire. Ricordarsi che il cinema è un'arte indipendente, la quale ha
« le sue leggi particolari. (Il cinema che imita il teatro, è come la pittura
« che imitasse la scultura). Non è il caso di sforzarsi a scoprire quelle leggi;
« l'estetica del cinematografo si farà, quando esso avrà già una sua storia
« piena e ricca.

« Naturalmente non bisogna cadere nell'errore opposto. In Francia si
« parla di "cinema puro". Queste "purità" sono state caratteristiche di tutti

« i tentativi di avanguardia che hanno segnato la fine del romanticismo, e
« hanno scavato l'abisso tra noi e l'altro secolo, lasciandoci *tabula rasa* (per
« nostra fortuna, se sapremo usarne). Ora queste "purità" sono distruttive:
« la pittura pura finisce nell'arabesco, la poesia pura nel balbettamento sil-
« labico. Un'architettura pura ci darebbe città inabitabili.

« Il cinema d'avanguardia è incomprensibile. La potenza del cinema sta
« nel suo nascere come "spettacolo", cioè nel dovere sopratutto rispondere
« a una necessità popolare, in alto senso.

« L'arte cinematografica si trova nelle migliori condizioni per poter do-
« minare il più grande e il più vario e compiuto pubblico: per imporre se
« stessa come arte centrale di un'epoca, e rinnovare le altre; per diventare
« il fuoco centrale dell'espressione di un tempo, e la più efficace educazione
« di una razza. *Può darsi che il cinema abbia a diventare per l'Italia nel se-*
« *colo XX quello che fu per lei l'arte figurativa nel Rinascimento, e la mu-*
« *sica nel Settecento e nel primo Ottocento* ».

Il secondo articolo risale — come dicevamo — al 1929 ed è tratto dal discorso pronunciato dal Bontempelli per la seduta inaugurale del Cineclub. Erano i tempi di non so più quale « rinascita » del cinema italiano e tutti si scalmanavano a parlarne e a notarne i primi, più o meno probatori, sintomi. Allora si ebbero le prime provvidenze del Regime per la cinematografia e allora cominciarono di nuovo i capitali a riaffluire in gran copia verso gli stabilimenti di produzione. Ora, nel periodo iniziale ed euforico di questa « rinascita » che, appena nata, soffocava già di « competenza » e di milioni, il Bontempelli coraggiosamente esaminava nel suo discorso i pericoli, oltre che del cosiddetto mercantilismo puro ad oltranza, della industrializzazione del cinema e della interferenza tra ragione industriale e ragione artistica, auspicando quella netta separazione tra arte e industria che ancor oggi rimane per lo più una pia speranza di quanti attentamente si occupano del cinematografo come fatto d'arte. L'ingerenza dell'industria nel processso creativo del film non può portare che ad una limitazione della libertà necessaria all'artista per realizzare la sua opera: e, d'altra parte, la industrializzazione del cinema porta con sè il pericolo di un enorme sviluppo quantitativo, di una elefantiasi della produzione — che viene ad essere necessariamente « confezionata in serie », standardizzata — a scapito della qualità dei singoli film prodotti. Esempio tipico ne sia l'industria americana — organizzata in maniera veramente ammirevole e perfetta, senza dubbio superiore a quella di ogni altra nazione — che, se produce ogni anno centinaia di ottimi e rifiniti e leccati lavori di uno splendido artigianato, solo rarissimamente dà opere che a buon diritto possano dirsi creazioni d'arte.

« ... Ci sono — dice il Nostro — due modi d'intendere le intenzioni rac-
« chiuse in questa formula promettente e compromettente: "Rinascita del ci-
« nema italiano". Una volta il nostro cinema era in fiore, se non come arte,
« come industria; e subito rapidamente e vergognosamente decadde. Ed ecco
« oggi, presentandosi l'occasione propizia (decadenza piena del cinema ame-
« ricano da una parte, e dall'altra la ferma intenzione del Regime di aiutare

« con ogni sforzo la nostra ripresa) tutto il vecchio mondo cinematografico « crede che Rinascita voglia dire tornare al punto di prima, cioè tornare a far « quattrini come li avevano fatti allora, con gli stessi mezzi, con le stesse for- « mule; e per naturale conseguenza (se medesime cause hanno medesimi « effetti) tornare a respingere subito il cinema italiano nel nulla. Questa è « la *loro* Rinascita: *loro,* intendo, dei produttori puri, e dei loro aventi causa, « i *competenti.* Tutto questo con l'arte non ha niente a vedere, anzi. La ri- « nascita del nostro film come arte — *e solo se risorge come arte risorge se- « riamente e durevolmente come industria* — la rinascita (e perchè oramai « non diciamo con coraggio la *nascita* del film italiano?) non può essere com- « piuta che dagli altri, dai nullatenenti, dagli incompetenti.

« Naturalmente, per conquistare la vita bisogna nascer poveri e diventar « ricchi, cominciare incompetenti ma non rimaner tali. E qui occorre una « grande attenzione. La tragedia delle realizzazioni umane ha sempre oscil- « lato tra questi due abissi, la incompetenza e la competenza; tutte e due « ugualmente esiziali. L'incompetenza è un guaio; ma quando si è fatta com- « petenza in breve indura, si cristallizza, diventa presuntuosa, ingombrante, « testarda, sorda e perfettamente sterile. Prima (incompetenti) si cadeva nel « vuoto; poi (troppo competenti) si dà con la testa nel muro.

« Come vedete sto facendo delle gaffe. Ma la gaffa di oggi è la verità di « domani. Noi rinnoveremo il cinema nostro a furia di gaffe e di fegato. Tutta- « via possiamo limitare la portata della gaffe più grossa. Non diciamo dun- « que che il cinema moderno voglia la povertà piena ed assoluta; non si co- « struisce una casa sulla carta, come un poema. Diciamo che anche i capi- « tali è necessario siano nuovi, siano coraggiosi, siano *incompetenti.* La sto- « ria del teatro dovrebbe averci insegnato, mostrato a nudo, come la questione « del capitale si innesti in quella della competenza. Il capocomico che aveva « guadagnato una volta centomila lire con un dramma ov'era una scena di « amore al secondo atto e un colpo di pistola al terzo, non saprà mai capire « di più; e butterà via quelle centomila lire e chi sa quante altre, per correr « dietro a drammi che continuino ad aver la scena d'amore al secondo e il colpo « di pistola al terzo; e in nome di quella sua incrollabile competenza non ar- « rischierà dieci lire se un giovane autore gli portasse il "*Sogno d'una notte « di mezza estate*". Stiamo in guardia dagli uomini d'affari. Tutti coloro che « hanno fatto bancarotta erano espertissimi uomini d'affari. Il cinema italiano « ha fatto bancarotta a forza d'uomini d'affari, d'uomini furbi, affiancati dalle « famosissime "competenze tecniche".

« Quanto ai milioni, io non cado in deliquio quando mi dicono che un « film è costato cinquanta milioni. Quarantanove milioni e mezzo di meno e « un grammo d'intelligenza di più: ecco quel che ci occorre. È meglio fare « venti filmi da cinquantamila lire (che come sapete è una somma da ridere) « che farne uno da un milione.

« Certi filmi documentari — per dirne uno tra gli ultimi, l'ottimo *Artide « infida* — ci hanno dimostrato che qualche volta la sapienza di un montag- « gio (che non è se non intelligenza e gusto) fa tutto: invenzione, interesse,

« ricchezza artistica. Una di quelle foche protagoniste costava certo molto « meno che lo stipendio d'una Francesca Bertini; senza contrare che quando « la foca muore ci si estrae il grasso ».

Ora, questo rivendicare le ragioni dell'intelligenza e dell'arte difronte all'industria, questo separare arte e industria assegnando a ciascuna di esse un campo di loro assoluta pertinenza senza possibilità di conflitti, di interferenze e di sopravventi reciproci, questo ricordare e far considerare come, da un punto di vista meramente economico, industriale, sia solo l'arte che possa far risorgere e prosperare una industria come quella cinematografica: l'aver individuato e sostenuto insomma tutti questi motivi (che sono poi quelli, in fondo, per cui questa Rivista da più anni si va battendo) testimonia concretamente delle intelligenti ed attente ed amorose cure che il Bontempelli dedicava — a quel tempo — al fenomeno cinema.

È posteriore di appena un anno il secondo « tempo » di questo documentario che riguarda il parlato; e, scorrendolo, veniamo a sapere quanto lontana nel tempo sia l'origine di quelle idee grossolanamente erronee che ancor oggi corrono sull'essenza, i caratteri e le possibilità del parlato: per cui, ad esempio, esso sarebbe un perfezionamento del muto, oppure verrebbe a costituire una fusione tra il teatro di prosa e il cinema, o ancora che — col perfezionamento tecnico — la riproduzione sempre più esatta e aderente alla realtà della voce e dei suoni avrebbe determinato una maggiore perfezione cioè un progresso estetico del cinema. Idee tutte che il Bontempelli confutava già allora nella sua acutissima e puntuale disamina.

« Oggi i frettolosi dicono che il film muto è morto, che il sonoro lo ha « ucciso. Morto, il disgraziato, a soli trent'anni, se non sbaglio il conto.

« Invece sbagliano i medici frettolosi che fanno la constatazione di morte. « Come la storia del cinema ha sconvolto tutte le nozioni comuni di età, es« sendo vecchio prima che giovane e maturo prima che adolescente, così può « anche darsi ch'esso ci faccia la sorpresa di farsi ritrovare vivo vivissimo « qualche tempo dopo essere morto, come avvenne a Lazzaro.

« Non si capisce perchè il muto e il parlato non potrebbero avere due « sviluppi autonomi, come li ebbero il dramma e il melodramma.

« Secondo i ragionatori grossolani, il melodramma è un dramma musi« cato; e questo è un errore di estetica. Simile è l'errore di coloro che cre« dono il parlato sia un muto cui si sono aggiunte le parole: questa è la ra« gione per cui non si è, credo, ancora avuto un parlato sopportabile. Ma non « dobbiamo negare le possibilità: in arte tutto è possibile. Forse anche del « parlato avverrà come dell'altro: di essere nato vecchio e avere più tardi « la propria giovinezza e virilità. Oggi come oggi il parlato non è che *un mu« to costretto a parlare* mediante un'operazione chirurgica; oppure una spe« cie di teatro di prosa frantumatissimo.

« Può darsi che questa seconda sia la via per cui esso potrà raggiungere « la propria efficacia. La possibilità, anzi necessità, d'una grandissima frantu« mazione di scene e quadri, sarà l'elemento che lo salverà dalla prepotenza « della parola, e dal pericolo della letteratura. Nel teatro di prosa s'era ope-

« rata una interferenza singolarissima tra parola e spettacolo; mediante la
« quale decadendo un'opera come spettacolo poteva rinascere come poesia.
« Ma non credo che la frazionata parola d'un parlato potrà avere tale svi-
« luppo, acquistare tale consistenza, da entrare mai nella storia letteraria: che
« è il fenomeno onde son nati tanti equivoci presso quanti si occupano di
« teatro.

« Se ciò accadesse, vuol dire che il film parlato precipita, più che nel
« teatro di prosa, nel romanzo.

« Perchè il teatro era fatto in gran parte dei suoi scorci obbligati, delle
« limitazioni impostegli dalla difficoltà di cambiare scena troppo spesso. Il par-
« lato, vinta questa limitazione, sembra ferire più aspramente e pericolosa-
« mente il teatro che non il cinema muto. Anche per questa ragione penso
« errata, in sede estetica, la paura che il parlato faccia impossibile un ulte-
« riore uso del muto.

« Come si vede ho gran cura di evitare, ragionando di queste materie, le
« espressioni "progresso" dell'arte cinematografica, "perfezionamento" e si-
« mili. Nella poesia non s'è visto dopo Omero alcun progresso. Nella storia
« della poesia italiana, non credo si possa dire che da Dante in qua si abbia
« "perfezionamento". Ogni tempo, ogni autore vero, in qualunque arte, fa
« qualche cosa di "diverso" da quello che è stato fatto sino a lui. Ma il con-
« cetto di "progresso" è assolutamente estraneo alla natura stessa dell'arte
« come sappiamo chiaramente da almeno vent'anni, e su questo punto non ci
« dovrebbero essere equivoci mai più.

« Nello stesso modo, il film parlato non è affatto un "perfezionamento"
« del muto. Esso è — o sarà, quando farà qualche cosa di buono — *tutt'un'al-*
« *tra cosa.* Nella stessa maniera, il muto è assurto a dignità d'arte quando ha
« smesso di credere d'essere un perfezionamento (mediante l'estrema mobi-
« lità dei quadri) del teatro di prosa: quando ha capito d'essere tutt'un'al-
« tra cosa.

« Insomma: il parlato — o non saprà essere che una forma più frazionata
« del vecchio teatro di prosa oppure una specie di romanzo per analfabeti; e
« in questo caso è inutile occuparsene — o sarà tutt'un'altra cosa, quando na-
« scerà un genio del parlato: il suo Chaplin, il suo Buster Keaton.

« Qualcuno ha scritto che il parlato sarà la "fusione" del teatro di prosa
« col cinema muto. È uno sproposito grossolano. Una volta similmente i gros-
« solani dicevano che il melodramma era la fusione della musica con la poe-
« sia teatrale, e anche quello era un grosso sproposito. Anche in una semplice
« romanza non si ha nè fusione nè soprapposizione di poesia e musica: è un
« terzo idioma, con le sue leggi singolari e autonome. Nel melodramma si ha
« un dramma che in alcuni momenti sboccia in lirica; ma anche quello che
« pare dramma ha una legge sua, perchè non è che una preparazione ai momenti
« lirici; tale è lo spirito del "recitativo". Anche nell'operetta, ove non si ha re-
« citativo ma certe parti sono recitate " come un dramma", questa è una illusio-
« ne; tanto è vero che d'istinto qualunque esecutore d'operetta nelle parti dialo-
« gate recita in quella maniera assolutamente diversa da quella con cui si reci-

« terebbe un dramma, che ognuno conosce; la quale maniera costituisce ap-
« punto un equivalente rudimentale e intuitivo del recitativo del melodramma.

« (Nel film muto l'espressione del volto e il movimento della persona si
« sono perfettamente liberati da quelli del dramma in prosa, e svolti in modo
« autonomo, generando appunto un nuovo idioma in sè compiuto e perfetto:
« questa era la grandezza incancellabile del film muto. Non altrimenti è av-
« venuto della musica pura in confronto della musica cantata che idealmente
« e storicamente la precedeva).

« L'avvento del cinema nella storia dell'arte, fa chiari un fenomeno e
« una legge, che sono di tutte le arti.

« Mentre la meccanica si sforza d'imitare con la maggior precisione pos-
« sibile la realtà, sono spesso le sue imperfezioni che salvano il fascino del-
« l'arte. Così il colore e la stereoscopia non furono nella storia del muto se
« non malinconici sforzi di gente negata all'arte; il fascino e il mistero del
« muto erano in gran parte dovuti all'aspetto fantasmico delle figure a due
« sole dimensioni e prive dei colori "naturali". Nello stesso modo si osservi
« che le voci del parlato sono, come qualità di suono, ben differenti da quelle
« reali; e che appunto quella loro innaturalezza (dovuta a imperfezione
« meccanica) dà a esse — specialmente nelle voci delle folle — un sapore, un
« fascino, che salva alquanto la possibilità della poesia, e che si andrà per-
« dendo a mano a mano che la meccanica lo andrà perfezionando. Bisogna
« sempre ricordare che la consistenza di un'arte è fatta delle limitazioni ma-
« teriali ch'essa incontra. Che ogni arte corre tanti maggiori pericoli, quanto
« più le è possibile riprodurre il reale.

« Ogni arte deve trovare il mezzo del suo proprio mistero. Il cinema
« muto lo aveva nel silenzio: in esso nasceva l'atmosfera sensitiva atta a essere
« animata da ogni spettatore a seconda del suo atteggiamento di spirito.
« Il parlato dovrà porre attenzione a non privarsene. Si pensi che la stessa
« parola — mezzo realissimo di comunicazione pratica e quotidiana tra gli
« uomini — nei veri poeti sa diventare irreale.

« Non bisogna mai stancarsi di ripetere che più il cinema (l'arte in gene-
« rale) imiterà la vita (intendo, quel che vediamo e sentiamo ogni giorno) più
« riuscirà idiota e contrario a ogni senso e godimento d'arte. Su tale idiozia
« ha fondamento la fede di coloro che credono che a un progresso d'inven-
« zioni meccaniche possa corrispondere un qualsiasi progresso dell'arte. Per-
« chè costoro non hanno mai detto che l'arte della pittura ha progredito
« quando si sono perfezionati i ritrovati chimici per la produzione dei colori?

« Già quasi un secolo fa il verismo aveva deformato l'ideale del romanzo
« e del teatro; questo d'oggi è un nuovo verismo, che va sempre più offu-
« scando le idee intorno allo spettacolo cinematografico. Parlo d'ideale e di
« idee, cioè dello stadio critico, che precede o segue l'atto creativo. (Quanto
« a questo, è un altro affare. Il vero poeta — in qualunque arte — è sforzato
« dal suo proprio genio a violare, senza rendersene conto, le leggi sbagliate
« ch'egli stesso si è imposte).

« Sento dire che il pubblico ama soltanto il reale, il quotidiano, la ri-
« produzione della sua vita d'ogni minuto. Ma nemmen per idea. La cose più
« gradite al pubblico d'oggi (e davvero le più belle) sono i *disegni animati;*
« antirealistici per eccellenza, poemi della immaginazione in piena autono-
« mia; anche l'elemento sonoro in essi ha saputo raggiungere effetti sorpren-
« denti ed altamente artistici ».

A parte la possibilità di una persistenza, accanto al sonoro, del muto come forma cinematografica a sè stante (il che in sede estetica è ammissibile e possibilissimo, mentre non lo è in sede storica), ci sembrano assolutamente vere ed attuali le parole del Nostro quando dice che il parlato, se vuol essere arte, deve essere « una cosa del tutto nuova » (lontana dal muto almeno quanto dal teatro di prosa) e quando espone il suo sacrosanto timore che, nel tentativo di arrivare ad una sempre più piatta imitazione della realtà, il sonoro avrebbe sempre più trascinato il cinema lontano dall'arte.

Lo smodato uso del dialogo — così come oggi si intende e si effettua — non ha danneggiato certamente il teatro (possiamo considerare infatti il sonoro uno dei fattori determinanti la cosiddetta « crisi » del teatro) più di quanto non abbia danneggiato — in sede estetica stavolta — il cinema; e, d'altra parte, l'applicazione assoluta e costante del « sincronismo » ha tolto al sonoro quasi tutte quelle possibilità espressive del cinema la cui estetica era in gran parte basata sul fantastico e sull'irreale. A questo appunto si riferisce il Chiarini sostenendo nei suoi recentissimi « *Cinque capitoli sul film* » l'efficacia e le possibilità del sonoro di raggiungere un alto livello artistico mediante un uso sempre maggiore (se pur sempre consapevole e misurato) dell'« asincronismo ».

Scorrendo quella parte dell'« *Avventura Novecentista* » che riguarda più strettamente il teatro, ci è dato leggere nell'articolo « Concezione teatralista della storia » (o, meglio, della civiltà) un'interessante e intelligente, quanto ferocemente ironica e caricaturale, notazione a proposito del costume contemporaneo. Sostiene il Nostro la reciprocità del rapporto tra teatro e vita: cioè, come lo spettacolo ama in genere riprodurre la vita del proprio tempo, così spesso gli uomini sono portati ad atteggiarsi, a vestirsi, a comportarsi « secondo i gusti e le apparenze degli spettacoli che frequentano ». Ormai però difficilmente sussiste questa corrispondenza « stilistica » tra teatro e vita, in quanto il teatro è rimasto tenacemente ancorato ai vecchi drammi pulverulenti che non rappresentano nessun aspetto della nostra epoca, oppure fa dell'arte « avanguardista », « troppo lontana dalla pelle del pubblico, troppo "pura", troppo intelligente, violando la legge immutevole per cui è fondamento di ogni buono spettacolo una certa dose di stupidezza e di grossolanità, senza le quali manca al teatro ogni solidità e ogni contatto » (!). (E così la folla che accorre ad ogni nuovo spettacolo in cerca di "modelli di vita" se ne torna delusa e sfiduciata per non aver trovato quei « modelli che ansiosamente vi cercava per le operazioni importanti della sua vita d'ogni giorno »: arguto e paradossale ritrovamento delle ragioni della « crisi » del teatro!). Invece il

cinematografo offre, col « primo piano », una riprova calzante all'assunto bontempelliano. Il primo piano — egli dice — è entrato nella vita.

« Guardatevi attorno nei caffè, nei teatri, alle conferenze, alla messa, al « passeggio, alla musica in piazza la domenica: vedrete le donne e le giovi- « nette intente di continuo a manovrare con lentezza i Primi Piani dei loro « volti. L'uso delle mosse rapide, delle occhiate fulminee, delle risate scrol- « lanti, è passato e antiquato: oggi il mezzo sorriso increspa languidamente « il labbro, e l'occhio volge con fatalità da destra a sinistra e da sinistra a « destra in un movimento spossato. Sono i Primi Piani della vita femminile « del nostro tempo. L'uso del rossetto e della cipria come strumenti da pas- « seggio non ha altra origine: essi corrispondono alla necessità di poter te- « nere in continua efficienza il Primo Piano ».

Qualche anno più tardi (nel '32) il Nostro torna sulla progressiva perdita di fantasia del cinema, parallela alle nuove invenzioni meccaniche e da esse determinata. E « Spavento » si intitola l'articolo:

« L'arte del cinematografo è certamente cara agli dei. Una prodigiosa in- « venzione le ha dato le mosse. I primi ritrovatori del meccanismo per foto- « grafare il movimento dovettero dare al loro rtirovato una portata e impor- « tanza semplicemente documentaria. Ed ecco il cinema in breve minacciò « da una parte l'arte del teatro drammatico e dall'altra il romanzo. L'immenso « fascino che il cinematografo aveva di fronte al teatro era dovuto sia al mu- « tismo eloquente delle larve, sia al loro aspetto fantasmico che riusciva a dar « vita a un mondo a due dimensioni, a dare una verità continua e inquietante « alla loro monocromia.

« Ma sempre vigile sta il diavolo a tentar di mortificare tra le mani de- « gli uomini i doni di Dio. Gli uomini, sotto il suggerimento del diavolo, si « stavano sforzando di dare un colore alle larve, tanto più ignobile quanto « più riusciva a imitare i colori della natura; si stavano sforzando di rigon- « fiarle alle tre dimensioni mediante la stereoscopia; si stavano sforzando di « farle parlare con voci verosimili. Insomma, cercavano di fare del cinema, « arte dai mezzi ultramagici, un'arte ultrarealista (perchè il diavolo è rea- « lista, anzi verista: ogni forma di verismo è opera diretta del diavolo, che « non è mago, ma buon borghese per eccellenza).

« Ma ecco una divinità ha rimesso gli occhi sull'arte del cinema. Leggo che « a Hollywood hanno inventato un procedimento per il quale si è, è vero, « data alle larve la terza dimensione; ma si è abolito lo schermo. L'inventore, « dopo avere lungamente lavorato tra il più gran segreto, ha invitato otto per- « sone ad assistere nel suo giardino a una prova del nuovo sistema. Non c'è « schermo, non c'è scena. Apparirono agli occhi degli spettatori, per i viali « del giardino, personaggi a tutto tondo, i quali si movevano, agivano, parla- « vano, camminando per ogni verso s'avvicinavano gli spettatori che presi di « terrore si ritraevano.

« Sentiremo che quelle larve perfette non le si potevano toccare perchè « si sarebbero rivelate inconsistenti; e l'uomo può reggere a tutto, ad ascoltare « una voce lontana isolata da tutto il rimanente della creatura che la muove,

« a vedere su un piano agitarsi una vicenda di forme solide, a qualunque illu-
« sione a qualunque sopruso mosso contro i suoi sensi, ma non rinuncia alla
« sicurezza del primo e più grossolano di essi: il tatto. Quando a forza di in-
« venzioni tutto il mondo sarà all'uomo una trama di illusioni e immagini,
« solo rimarrà ferreo e contadino il tatto, a rifiutarsi, a rimettere l'uomo en-
« tro il limite che la natura gli ha imposto ».

Ma proprio allora comincia a nascere nel Bontempelli il « Primo sospetto » intorno al cinema:

« Per un certo periodo della mia vita (adolescenza e poco più) mi diver-
« tiva moltissima il teatro di prosa. Poi i casi m'hanno tenuto per qualche
« tempo lontano da ogni teatro. Quando ho tentato di rimettermi in contatto
« con esso, ho cominciato a trovarlo mortalmente noioso: ogni volta che
« vado a teatro è per me una delusione. Sempre modesto, da principio cre-
« devo d'aver io perduto quelle qualità di candore necessarie per godere le
« grossolane illusioni che un tale divertimento può procurare. Invece m'hanno
« detto che c'era la decadenza del teatro, cioè che la colpa era sua.

« Vorrei sapere se il simile debbo pensare del cinematografo cioè sapere
« se la colpa è mia o sua, del fatto che in un periodo in verità non troppo lon-
« tano (mettiamo, da quindici a cinque anni fa) il cinema mi divertiva quasi
« sempre e oggi non mi dà altro che delusioni. La vivacità ebriosa dei filmi
« americani, la squadratura soda dei tedeschi, la inquietudine mordente dei
« russi, la singolarità preziosa dei francesi, erano dunque una mia illusione?
« La imbecillità pretenziosa, lagrimosa, ingombrata, balorda, che trovo in
« tutto quanto oggi arriva da tutte le parti del mondo, non sono dunque altro
« che mia stanchezza? ».

Poi, ancora, ritorna nelle pagine del Nostro il motivo della involuzione della forma cinematografica sopratutto ad opera della industrializzazione prima e poi del « parlato », il quale non aveva — come non ha, in genere, neppur oggi — trovato la sua vera espressione d'arte.

« Le vicende di accrescimento dell'arte cinematografica hanno sconvolto
« tutte le leggi della storia naturale.

« In zoologia l'animale, e sia pure l'animale uomo, comincia bambino,
« poi diventa adolescente, giovane, maturo, vecchio. Tutte le altre arti ave-
« vano seguito docilmente questa legge naturale. In tutte le altre arti si è
« cominciato dalla ingenuità: per questo gli inizi di tutte le altre arti sono
« i più ricchi di poesia, perchè la poesia è fatta di primitività, non di espe-
« rienza.

« Nella storia dell'arte cinematografica è accaduto esattamente il con-
« trario.

« Il cinema (come arte, intendo) è nato vecchio. Il primo cinema non è
« stato che un'imitazione del teatro, di quel teatro che era allora corrente
« ed era una cosa decrepita. L'infanzia del cinema, era la vecchiezza del tea-
« tro; il cinema era fatto dei detriti del vecchio dramma che non si reggeva
« più sulle gambe. Più tardi aveva cominciato a districarsi, era arrivato da
« quella decrepitudine a una specie di virilità fatua, all'epoca dei divi e delle

« dive. Poi s'era fatto adolescente avventuroso e pieno di giovanili impre-
« visti nel film americano; poi maturo e doloroso di amare esperienze con
« i primi russi e con i tedeschi; e infine, perfino, per un momento, giovinotto
« d'avanguardia in Francia.

« Non si potevano sovvertire più insolentemente i caratteri delle età del-
« l'uomo.

« Ho detto tante volte che non è ancor nato lo spettacolo tipico del nuovo
« tempo: per un periodo, forse non lungo e di transizione potrebbe dirsi che
« il cinema sia il nostro spettacolo. Non crediate con questo che io affermi,
« come fanno tanti frettolosi, chè è stato il cinema a uccidere il teatro. Il vec-
« chio teatro, nelle sue forme, prosa e melodramma, era già decaduto prima
« dell'avvento del cinema. Inoltre tali forme decadono per svuotamento in-
« timo, non perchè altre forme le soffochino: come s'era veduto il teatro di
« prosa e il melodramma convivere benissimo per tanto tempo, così potrebbe
« a meraviglia il cinema convivere con un nuovo teatro di musica o di prosa,
« se i tempi sapranno crearlo.

« No, la colpa non è stata del teatro. Il cinema lo han soffocato i mi-
« lioni, lo ha soffocato la perfezione tecnica, da ultimo è venuta a dargli l'ul-
« tima stretta l'invenzione del parlato. Il quale poteva, o essere una grande
« risorsa da usare con discreto stile per arricchire l'altro, oppure saper in-
« ventare un genere a sè, tanto diverso dal muto quanto il melodramma è
« diverso dal dramma. Invece la matta bestialità che oggi dappertutto go-
« verna queste cose, ha fatto sì che il parlato non avesse altra funzione che
« di togliere al cinema le sue particolari suggestioni e la sua bella autono-
« mia, e riprecipitarlo verso il teatro di prosa ».

Un divertente dialogo — la forma dialogica, trattando del cinema, sem-
bra sia particolarmente cara al Nostro — tocca il dolente problema dei « film
in costume » e ci dà un quadro della produzione italiana del '34, anno di una
ennesima sperata « Rinascita » del cinema italiano.

« Lui mi dice, infilando un braccio sotto il mio e riprendendo a cam-
minare e a discorrere:

« — Questa volta sarai contento, perchè sono ottimista anch'io. Questa
« volta ci credo. La vedo. Ci siamo.

« — O dove?

« — Perbacco, alla Rinascita. Alla Rinascita della Cinematografia Ita-
« liana. Non ci credi tu?

« Rispondo:

« — Ci ho creduto anche le altre volte, che c'erano assai meno segni
« buoni; vuoi che non ci creda ora?

« — Hai ragione — risponde il neo-entusiasta —. Oggi non c'è solamente
« la nostra fede. Ci sono le forze. C'è il programma. Ci sono i sintomi. C'è il
« principio dell'azione. Basta guardare agli annunzi degli argomenti che si
« stanno lavorando. Te ne sei reso conto? Stai attento. Eccoti un giornale di
« ieri sera, con un elenco di opere "in cantiere". Primo: *Il Barbiere di Siviglia.*

« — Ammappelo!

« — Che cosa vuol dire "ammappelo"? (il mio amico è milanese). Non « ti piace il *Barbiere di Siviglia?*

« — È uno dei più felici capolavori del genio.

« — E in questa cinematografia vedremo — aggiunge lui — una esattis« sima ricostruzione... che hai?

« — Niente, vai avanti.

« (Perchè l'amico mi aveva sentito dare un guizzo alla parola "ricostru« zione"). Sfilai dolcemente il suo braccio dal mio, ma procedevamo di « calmo passo, come si conviene a conversanti.

« — Dicevo, una perfetta ricostruzione della Siviglia del Settecento. Così « pure una perfetta ricostruzione della Firenze cinquecentesca ci promette « il film di Moissi, *Lorenzino de' Medici*: altro magnifico tema.

« — Ti pare davvero? Abbiamo messo in soffitta Bruto, che ci serve ti« rarne fuori quel mentecatto imitatore?

« — Forse per Lorenzino non hai torto. Ma senti ancora: ci saranno altri « due film di rievocazione, dedicati a due delle più care figure che l'Italia « abbia dato alla religione: Don Bosco e Santa Rita da Cascia. Ti piacciono?

« — Magari ce ne fossero!

« — Bene. Ma non ho finito. Mentre in un film d'occasione centenaria, « *Casta diva,* vedremo il dolce cigno catanese come l'ha veduto uno dei più « bravi sceneggiaturisti tedeschi, in *Campo di Maggio* il nostro rubesto For« zano ci darà un Napoleone come in nessun dramma, operetta, statua, qua« dro o poema s'era mai veduto finora, con i cannoni, i bottoni, i marescialli, « le baionette, le vivandiere, tutto l'ambiente riprodotto con la più scrupo« losa e lussuosa perfezione. Che ne dici? Figaro, Don Bosco, Santa Rita, Lo« renzino, Napoleone, Bellini... Sono o non sono personaggi? sono o non « sono temi? E sai che cosa ti ho lasciato per ultimo? Nientemeno che una « nuova filmazione, ma questa volta fatta in tutte le regole; del romanzo « dei romanzi.

« — Sarebbe?

« — *I Promessi Sposi,* via.

« — Ohhh... e con la ricostruzione, immagino, del Seicento italiano, an« cora più perfetta che non sia nel Manzoni, che non possedeva certi docu« menti venuti in luce più tardi.

« L'amico mi guardò, scostandosi di fianco un passo e fermando l'andare.

« E disse:

« — Mi prende un vago sospetto che tu scherzi.

« A questo, io esplosi:

« — No, io non scherzo, non ho scherzato mai, non sono mai stato ca« pace di scherzare; io sono un appassionato, un testardo, un fazioso, un fa« natico. Le cose che tu mi vai dicendo, mi mettono fuori di me. Bada, so che « tutti questi film saranno fatti con grande impegno, e spero e son certo che « riusciranno molto bene. Ma mi mette fuori di me questa frenesia degli Ita« liani di attaccarsi perpetuamente al già fatto, al passato, di sostituire al « costruire il ricostruire. Uno s'attacca ai santi e un altro ai condottieri, uno

« al Cinquecento (di cui abbiamo fin sopra i capelli da trent'anni) un altro « all'otto e al sei, un terzo ai personaggi già fermati immortalmente dalla « poesia: poi faremo venire di fuori, accogliendole con gran trombe, le Cleo- « patre e le Caterine e tutta la storia più recente e più remota. E quasi mai « ci viene fatto di pensare che qualche buon argomento lo potremmo trovare « tra noi, qui in casa; e "qui in casa" vuol dire non appena dello spazio ma « anche del tempo, perchè il presente e l'attuale è una nostra patria che dob- « biamo amare e cercare di conoscere a fondo quanto dobbiamo amare e cer- « car di conoscere sempre meglio la patria spaziale segnata dai confini e dalla « storia. "Ricostruire" è una parola che dovremmo bandire. *Cento restaura- « tori di castelli aviti non valgono un bravo muratore che si metta a tirar « su quattro muri per metterci a dormire la moglie e i bambini.*

« E questo che ti dico avrebbe già un valore generale, per qualunque « tempo; avrei potuto dirtelo anche trent'anni fa. Pensa quanto maggior va- « lore acquista oggi, che da vent'anni siamo immersi in una delle vicende più « vaste, varie, complesse, energiche, fantasiose, che la storia abbia avuto mai. « Proprio vivendo al tempo del crollo di un'epoca che ha quasi venti secoli, « all'alba d'una nuova civiltà, proprio noi abbiamo bisogno di rievocazioni, « di ricostruzioni, di "storia del costume"; abbiamo bisogno, per interessarci, « di guardare a quei vecchi secoli, che messi tutti insieme non valgono, non « debbono valere, per noi, i sette anni che vanno dal quindici al ventidue, e « gli altri dodici che vengon dopo.

« E se non abbiamo il coraggio di attaccarci al presente come storia (visto « che i timoratissimi dicono che certi fatti prima di diventar arte han bisogno « di stagionare, come il legno prima di farne tavole) ebbene, i sentimenti « nostri, i problemi dell'animo nostro, che saran sempre gli stessi (come di- « cono altri timorati) ma perchè siamo noi a sentirli *ci son nuovi come se « ognuno di noi se li fosse inventati* (questa è la formula *unica* dell'arte), come « accade che ci interessino tanto poco che non cerchiamo se non di sfuggirli? « E la immaginazione, quella che all'ingrosso chiamano la fantasia, e che « ha popolato i secoli e la terra di tanta vita, è essa una fonte così inaridita, « che non debba avere più nessun peso nella composizione dell'arte nuova, « della vita nuova di questa Italia novissima? Quando smetteremo di fare « i mantenuti del passato? ».

Rispondendo all'inchiesta di non sappiamo quale rivista, il Bontempelli precisava nel '35 le sue idee — in gran parte già note —intorno ai rapporti tra il teatro e il cinema. E la sua trattazione è così precisa, acuta, serrata che non sapremmo davvero aggiungere o togliere ad essa una sola parola: sia quando più rigorosamente tratta dei rapporti tra il teatro e il cinema, sia quando per incidenza accenna a quelli cinema-letteratura narrativa e cinema-musica, nel quadro generale di un completo e sostanziale mutamento della sensibilità del nostro tempo.

« Mi si domanda, quali sviluppi e reciproci rapporti io creda possano « generarsi, in un futuro più o meno prossimo, tra il cinema e il teatro.

« Io credo, nessuno. Teatro e cinema li vedo nascere da radici assoluta-
« mente indipendenti. Non hanno in comune se non il fatto di essere entrambi
« "spettacolo", cioè l'uno e l'altro destinati a un pubblico di gente insieme
« adunato. Ma il mezzo espressivo particolare del teatro è la parola udita
« (o nel melodramma la musica); mentre dell'altro è l'immagine veduta.
« Anche quando fu data al cinematografo, nato come semplice mimo, la pa-
« rola, questa non ebbe (e non doveva avere) se non l'ufficio di aiutare la
« visione, così come nel muto avevano ufficio accessorio e ausiliario le dida-
« scalie. Ognuno sente quale squilibrio, quale disagio rechi talvolta nell'assi-
« stere a un film parlato, la manifesta intenzione di ottenere un effetto (riso
« o commozione o anche semplice notizia da servire allo sviluppo dell'azione)
« mediante la battuta pronunciata; mentre appunto la battuta e la serie di
« battute costituiscono la parte più importante e veramente fondamentale del
« dramma. Tanto è vero che il dramma continua a sussistere spesso anche come
« poesia, cioè come azione e passione espressa mediante la sola parola, anche
« quando cessa di esserci presentato come spettacolo. Invece un film di cui
« potessimo sentire in gran parte la portata col solo leggerne il dialogo, sa-
« rebbe a priori quasi certamente un cattivo film.

« Quanto al fenomeno contrario, cioè quello del teatro che si appoggi
« principalmente sopra la visione, ne abbiamo avuto l'esempio in quel breve
« periodo, anni di ricerche avanguardiste e di estrema povertà comica e dram-
« matica, in cui la scenografia aveva preso il sopravvento. Periodo di cui non
« rimane che un cattivo ricordo. Forse esso non è stato appunto che un in-
« conscio presentimento dell'imminente nascita della nuova maniera di spet-
« tacolo, il cinema.

« Ma possiamo assottigliare l'esame del fenomeno, e del problema che
« ci siamo posti.

« Nel fastidio che il teatro di prosa ci dà oggi spessissimo, qualche volta
« accade di pensare che tale fastidio deriva dalla sua lentezza in confronto
« con la continua e rapida varietà cui il cinema ci ha abituati. Talvolta, ri-
« vedendo dopo alcuni decenni commedie che erano rimaste nel nostro ricordo
« come esemplari di brillante e trascinante rapidità, ci maravigliamo di tro-
« varle divenute una cosa lenta e pesante. E attribuiamo la ragione di tale
« mutamento di effetto, alla nostra nuova consuetudine di spettatori dello
« spettacolo cinematografico.

« Il che potrebbe indurci a credere, che se il teatro di prosa continuerà
« a sussistere, dovrà imparare dal cinematografo qualcuno dei suoi segreti di
« rapidità e pronta mutevolezza e ricchezza nell'incalzare dei particolari.
« Insomma, che l'arte del teatro di prosa, il quale è *soprattutto sintesi*, do-
« vrebbe cercare, per rendersi ancora gradita (e i più feroci potranno dire
« "sopportabile") a noi, di accostarsi in qualche cosa all'arte del cinema,
« che per contro è *soprattutto analisi*.

« Questo è vero, è possibile: ma non va detto solamente nei riguardi
« del teatro confrontato col cinema. Va detto di qualunque altra delle arti
« che si svolgono nel tempo. Anche alla narrazione noi chiediamo oggi una

« sveltezza e una scioltezza e rapidezza e variabilità ben maggiore di quanto « non lo richiedevano cinquant'anni sono (l'esempio di romanzi-fiumana, « che a imitazione dei tentativi tedeschi e francesi e americani, va offrendo da « due o tre anni anche qualcuno dei nostri, non conta, è pura moda artificiosa « e caduca). La stessa musica da concerto non comporta più gli sviluppi esten- « sivi e prolissi che un tempo erano ritenuti una necessità.

« Ma sarebbe assurdo asserire che le nostre nuove necessità e pretese ri- « spetto al romanzo o alla musica nascono dalla nostra nuova abitudine cine- « matografica. Perciò non dobbiamo dire che la nostra più difficile sopporta- « zione del prolisso e del lento a teatro, abbia tale causa. La tendenza alla « rapida e variabile analisi è tendenza generale del tempo nostro, in tutti « gli ordini. I vari fenomeni che ce la rivelano sono fenomeni paralleli, non « subordinati gli uni agli altri. La invenzione del cinematografo, e la estetica « (in senso empirico ben inteso) che esso incarna e rappresenta, era il prede- « stinato ritrovamento del mezzo di espressione più consono alle nostre con- « dizioni di sensitività ».

Nello stesso torno di tempo il Bontempelli, facendo un parallelo con la letteratura narrativa che — secondo lui — nasce come poema (*Iliade*), e da questo degrada nelle successive fasi di romanzo (*Guerra e Pace, I promessi sposi*) pur mantenendo ancora un « piglio immaginoso » cioè quei caratteri di « invenzione fantasiosa » che sono il crisma della vera arte, e poi di romanzo di vita contemporanea, fino ad arrivare al « documentarismo puro » privo di ogni colore di leggenda e di poema, traccia una storia dell'evoluzione — o meglio dell'involuzione — del cinema: « La cinematografia « ha avuto nel suo primo periodo una fioritura che potremmo con giustezza « chiamare mitologica. Fu l'epoca americana, di Douglas Fairbanks, di Char- « lie Chaplin, di Buster Keaton, anche di Tom Mix: creazione di leggende e « di personaggi, Charlot, Zorro, Salterello, altri. La verità quotidiana consi- « derata come materiale d'uso, dal quale il poeta trae qualche elemento che « gli fa comodo, per trasformare quella verità, agitarla in combinazioni « nuove, spingerla a germinare atteggiamenti non prima conosciuti: creazione, « intorno al mondo come sta, di un sòpramondo vivente in una atmosfera « che è tutta opera dell'imaginazione.

« Segue il periodo serioso, scrupoloso, realista (nel miglior senso), psi- « cologico, introspettivo. Anche questa arte crea mondi suoi; ma, entro le in- « quadrature d'invenzione gli elementi sono tutti rigorosamente riscontrati con « la realtà. E anche l'atmosfera generale che ne risulta deve essere una atmo- « sfera a noi nota, attuabile, corrispondente alla vita che ci vediamo vivere « giorno per giorno. È il trionfo del cinema tedesco e del cinema russo.

« L'uno e l'altro periodo ha i suoi capolavori.

« In un terzo tempo, anche se qualche nuovo film d'invenzione ci ap- « pare per qualche ragione ammirevole, nessuno riesce ad imporsi durevol- « mente alla nostra attenzione, nessuno vive più di una stagione, nessuno si « allinea accanto ai migliori dei due primi periodi.

« In essa tempo i migliori filmi sono filmi rigorosamente documentari.
« In ogni arte, dal realismo al documentarismo il passo è breve. Anzi, l'èra
« realista è — nella storia d'ogni arte — già un'èra di spirito documentario
« che non osa ancora riconoscere se stesso, sente ancora la necessità di ve-
« stirsi da narrazione inquadrata a modo del poema; ma presto non avrà più
« tali pudori, rigetterà sinceramente ogni veste di immaginazione per con-
« fessarsi che il suo interesse unico è afferrare e fermare il mondo a lei attuale
« tal quale esso sta: lo scrittore (almeno nell'intenzione) rinnega il poeta,
« per sacrificarsi a un dovere di rapportatore e di memorialista.

« (Dico "almeno nell'intenzione" perchè a questa piena oggettività l'uomo
« non riesce mai; nemmeno il fotografo ha mai potuto rinunciare a un mi-
« nimo di elemento soggettivo cioè lirico: ma che importa al nostro esame
« è la intenzione, e quell'atteggiamento più generale che ne deriva al risul-
« tamento ultimo) ».

Qualche mese dopo, però, pubblicava quella « *Tragedia del cinema* » che — riapparsa oggi col nome di « Dialogo tra egli e io » su « Primi piani » — è stata oggetto della prima parte di questo « documentario » sui rapporti del Nostro col cinema.

Ma vorremmo rassicurare il Bontempelli — a chiusa di questo nostro lungo colloquio con lui — intorno al valore artistico del cinema se non in sede storica — sempre mutevole e imprevedibile — in sede estetica. Se infatti il cinema — in cui originariamente si rivelá la natura d'arte, proprio nel superamento di quelle esigenze da cui era sorto, come dicevamo prima — fattosi maturo, cercherà fallaci appoggi nella letteratura e nella cultura della sua epoca (film psicologico tedesco russo e francese), se più tardi si orienterà infine verso un mero tecnicismo che restituirà il valore di spettacolo come dato originario, tutto questo ha pochissima, nessuna importanza. Penserà domani un poeta a restituirci il cinema di ieri, diverso da quello di ieri.

a. p.

LETTERE

Siamo a un momento decisivo per la cinematografia italiana: le provvidenze che il Regime ha preso per l'industria cinematografica, l'impulso impresso dal Ministro Pavolini al potenziamento e al miglioramento della produzione, la serietà e i caratteri d'arte di alcuni tra i più recenti film, sono più che semplici sintomi della volontà e possibilità di una sua decisa affermazione anche internazionale.

Ad ogni fase di sviluppo presta sempre notevole soccorso — non ci vogliamo avviare ad una discussione, ma limitarci alla semplice constatazione in sede storica — la letteratura. Così la riduzione di opere antiche e moderne si fa oggi sempre più frequente e « *Piccolo mondo antico* » e i « *Promessi sposi* » (per parlare solo dei maggiori) ne sono un significativo e quanto mai elevato indice.

È chiaro che per noi — che ci siamo sempre battuti per una cinematografia cinematografica immune da ogni appoggio o fornicamento con altre

arti — solo la natura ancora preliminare, diremmo, di questa prima fase consente che tale soccorso venga accettato. Infatti esso, per poter permettere una seconda fase di autonomia, deve essere inteso quale patito esercizio di stile da parte dei registi, che, chiusi prima nelle strettoie di limiti esteriori, affineranno le loro possibilità sino a raggiungere una pura forma cinematografica.

Ad apportare dunque una indicazione di spunti e di motivi di intelligenza (ed anche ad avvicinare al cinema tutti quegli intellettuali che potranno in un secondo tempo portare alla nuova arte il decisivo contributo della loro sensibilità e della loro cultura), può servire questa inchiesta che « *Bianco e Nero* » ha promosso tra i più rappresentativi romanzieri italiani intorno alla *cinematografabilità* delle loro opere. Oltre a un giudizio sulla possibilità di una riduzione cinematografica di qualche loro lavoro, si sono domandati anche i motivi per cui essi romanzieri ritenevano di dover dare la preferenza ad un'opera piuttosto che ad un'altra e quali aspetti di essa avrebbero voluto eventualmente sottolineare.

Iniziamo con questo numero e proseguiremo, man mano che ci perverranno, la pubblicazione delle risposte degli autori interpellati.

* * *

« *Caro Chiarini*, domando scusa del ritardo con cui rispondo alla vostra « del 14 luglio. Alla domanda in essa formolata io non so che rispondere. « Mi pare, senza entrare in merito sul significato, il valore, i caratteri, la defi« nizione insomma di ciò che sia riduzione cinematografica di opere lettera« rie, che la scelta delle medesime da ridurre appartenga e spetti gelosamente « a colui o a coloro che devono riceverne o ricavarne l'ispirazione, la com« mozione fantastica necessaria a ciò che, poco o tanto se ha da nascere e vivere, « è una riinvenzione (cinematografica o teatrale) dell'opera letteraria originale.

« Per essere io colui che faccia tale scelta, dovrei sdoppiarmi e diventare, « oltre che artefice letterario, artefice cinematografico: non nego e non so che « ciò sia possibile; so che a me è impossibile, anzi inconcepibile. Se mi venisse « fatto di pensare, di inventare cinematograficamente, penserei, inventerei « un "soggetto" non un romanzo. Ora, d'una cosa sono sicuro: che pensare « e inventare è certezza della forma propria e definita, sentita come necessaria « e inevitabile. Ne deduco che quando e finchè mi trovassi, per ipotesi, in con« dizione ambigua e d'indifferenza fra una od altra "forma", quanto a me, « vorrebbe dire che l'ispirazione non sarebbe piena e inevitabile: dunque, non « mi deciderei, non opererei nè in una nè nell'altra.

« Con questo non è detto che praticamente io non possa avere qualche opi« nione o consiglio da dare a chi voglia scegliere fra le mie qualche opera da « ridurre, ma sarebbero opinioni e consigli puramente empirici e del caso « per caso, da non valer la pena d'essere esposti se non, appunto, caso per caso, « all'atto pratico. Coi più cordiali saluti.

RICCARDO BACCHELLI ».

* * *

« *Caro Chiarini,* ho ricevuto il tuo invito e scusami se ti rispondo in ri-
« tardo, ma avevo eccessivamente da fare.

« In merito poi alla tua domanda, mi è difficile dare una risposta esau-
« riente. Io credo che da qualsiasi opera letteraria si possa trarre un film,
« persino da una lirica di Leopardi. Perciò mi perdonerai se mi limiterò ad
« indicarti sommariamente quelle tra le mie opere che mi sembrano più indi-
« cate per una riduzione cinematografica.

« Prima di tutto *Gli indifferenti,* non fosse altro che per la sua costru-
« zione drammatica.

« Poi le novelle *La provinciale* e *L'imbroglio* le quali fanno parte del mio
« libro *L'imbroglio.* La prima più distesa e narrativa, la seconda più intrecciata.

« Finalmente il mio ultimo romanzo *La mascherata,* romanzo eminente-
« mente d'intreccio e d'azione.

« Un regista mi ha fatto notare che da nessuna delle mie opere si potrebbe
« trarre un film; e questo perchè il cinematografo non sopporta il pessimismo
« di cui sarebbero impregnate le dette opere. In altre parole il cinema vor-
« rebbe il lieto fine, esplicito o implicito.

« Quanto al mio parere su tale questione, l'ho detto in capo a questa lettera.

« Grazie, caro Chiarini, e cordialmente il tuo

ALBERTO MORAVIA ».

Documenti

NUOVE PROVVIDENZE DEL REGIME PER LA CINEMATOGRAFIA

Nel discorso pronunziato a Cinecittà il 3 giugno il Ministro Pavolini ha tracciato i prossimi obbiettivi della cinematografia italana ed ha messo in evidenza l'interesse che lo Stato fascista dimostra di avere per questo settore della attività nazionale, considerato nei suoi molteplici aspetti. Ma ancora una cosa ha dimostrato il Ministro nel suo discorso, e cioè la fiducia che il Regime ha oggi per quelle che sono le possibilità future e il livello che la produzione nazionale dovrà raggiungere.

Una evidente dimostrazione di questa fiducia è fornita dal nuovo provvedimento di legge approvato nel recente Consiglio dei Ministri, che reca ulteriori incoraggiamenti per la produzione nazionale.

L'esame del disegno di legge consente di rilevare, punto per punto, i fini essenzialmente pratici cui si ispira il nuovo provvedimento, che si inquadra nel programma tracciato dal Ministro nel recente Rapporto.

Mentre la legge istitutiva dei premi fissava come termine massimo della sua applicazione il 30 giugno 1943, è stato ora prorogato detto termine di ben cinque anni, e cioè fino al 30 giugno 1948.

Nell'attuale fase di consolidamento e di rafforzamento dei gruppi industriali della nostra cinematografia, la prospettiva di un adeguato periodo di validità dell'organico complesso di previdenze finanziaria — di cui l'esperienza ha dimostrato l'intrinseca bontà ed efficienza — costituirà un ottimo incentivo per la formulazione di programmi a lunga scadenza e comprendenti i necessari periodi di accurata elaborazione dei singoli progetti. In vista inoltre della sempre maggiore diffusione del cinema anche nei piccoli centri rurali, che prolunga la vita commerciale delle singole pellicole, con il nuovo provvedimento viene portato da tre a quattro il numero degli anni utili agli effetti dell'accertamento degli incassi per la determinazione dei premi.

La legge del 1938, come è noto, istituì premi progressivi, sempre calcolati sugli introiti lordi, ma limitati ad un incasso globale massimo di sei milioni di lire: il nuovo provvedimento porta tale limite a dieci milioni di lire; ciò indurrà le Case cinematografiche ad orientarsi sempre più verso la realizzazione di pellicole spettacolari di vasta mole, che richiedono investimenti di

notevole entità e che sono particolarmente adatte per la penetrazione nei mercati internazionali.

È stato anche notevolmente aumentato l'ammontare dei premi speciali da assegnarsi a pellicole di riconosciuto valore etico ed artistico. Tale innovazione appare particolarmente opportuna nel momento in cui fioriscono le iniziative dei produttori italiani per la creazione di pellicole che documentino le eroiche vicende delle nostre Forze Armate e che rispecchino lo spirito del nostro Regime e del nuovo ordine europeo.

Il Ministro Pavolini ha affermato nel corso del suo Rapporto l'intenzione del Governo fascista di dare impulso alla cinematografia documentaria ed alla produzione di pellicole a corto metraggio, destinate a completare i programmi delle sale cinematografiche. Per il più sicuro e rapido raggiungimento di questa finalità è intervenuto anche in questo settore l'ausilio dello Stato ammettendo i corti metraggi a partecipare, in proporzione dello sviluppo delle loro programmazioni, all'attribuzione dei premi. Si ricorderà infatti come nella precedente legge le pellicole inferiori ai 1500 metri fossero escluse da questo beneficio: con il nuovo provvedimento saranno ammesse ai premi le pellicole di lunghezza compresa tra i 300 e i 1500 metri. Per le pellicole documentarie, culturali, scientifiche e di propaganda il nuovo disegno di legge prevede l'obbligatorietà della loro proiezione ed un particolare sistema di coordinamento e di controllo della loro produzione.

L'ISTITUZIONE DI SPECIALI SEZIONI AL C. S. C.

Il Ministro della Cultura Popolare, d'intesa con le organizzazioni sindacali competenti, allo scopo di favorire, coordinare e controllare l'immissione di nuovi elementi artistici e tecnici nel settore cinematografico, ha istituito presso il Centro Sperimentale di Cinematografia una speciale Sezione d'avviamento.

Detta Sezione ha il compito di sperimentare quegli elementi che desiderano svolgere attività professionale nelle varie categorie della produzione cinematografica. Pertanto tutti coloro che aspirino a svolgere attività nell'ambito delle suddette categorie (artistiche, tecniche e organizzative) potranno rivolgersi alla Sezione che, dopo un primo esame di una Commissione di esperti designati dagli Enti e dalle Associazioni sindacali interessate, provvederà o alla loro iscrizione ai corsi normali trattandosi di elementi particolarmente qualificati, o alla ammissione ai corsi accelerati di istruzione professionale che verranno istituiti presso lo stesso Centro, o senz'altro all'accertamento dei requisiti della capacità professionale per la eventuale iscrizione agli Uffici di collocamento.

I nuovi servizi del Centro inizieranno il loro pratico funzionamento il 15 settembre p. v., mentre fin d'ora è in attività uno speciale Ufficio per le informazioni e per la raccolta delle domande e delle segnalazioni.

Inoltre il Ministro della Cultura Popolare ha disposto con un decreto che i privati, gli Enti e le Case cinematografiche che intenderanno promuovere gare, concorsi o manifestazioni in genere per la ricerca di nuovi elementi da de-

stinarsi alle attività professionali della cinematografia, dovranno ottenere la preventiva autorizzazione del Ministero della Cultura Popolare; l'opportuno coordinamento e la severa vigilanza di dette manifestazioni sono affidati alla Sezione di avviamento del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Confermando il divieto delle segnalazioni e delle raccomandazioni dirette per assunzioni di elementi artistici e tecnici della cinematografia, le nuove disposizioni tendono a regolare e ad agevolare, attraverso il funzionamento del nuovo organismo che agirà in stretto collegamento con i servizi di collocamento delle Associazioni sindacali, l'immissione di nuovi elementi nei quadri dell'industria cinematografica.

DIRETTIVE DEL REICH PER LA CINEMATOGRAFIA

Riportiamo qui appresso i passi salienti del discorso tenuto dal Ministro Goebbels ai delegati cinematografici riuniti a Berlino per la costituzione della Camera Internazionale del Film, il giorno 21 luglio 1941.

Sono lietissimo di aver l'occasione di vederVi riuniti in ricevimento, alla chiusura dei Vostri lavori berlinesi. Se non mi sono messo prima o contatto con Voi, durante le discussioni, ciò non è stato senza un motivo. Voi sapete che nel mondo ho la taccia di fare della propaganda ovunque io mi presenti. Mi sono perciò tenuto lontano dalle Vostre sedute, per non risvegliare in Voi o nei Vostri Paesi o nell'opinione mondiale l'impressione che io volessi esercitare un qualche influsso sullo svolgimento delle discussioni. Se tuttavia, con « fare propaganda » s'intende il basarsi sulla sana ragione; ebbene, in tal caso mi dichiaro un propagandista! E io credo che il lavoro che avete svolto a Berlino e che svolgerete nelle prossime settimane e nei mesi (fruttifero, com'è nei miei voti, anche negli anni venturi) si basi sui dettami della ragione.

Voi sapete che la Germania è oggi impegnata in un cimento decisivo per la sua esistenza nazionale. Problemi, che nel settembre 1939 non affioravano affatto, si sono dovuti affrontare sotto la pressione degli eventi. E se volgiamo lo sguardo al corso degli avvenimenti nel loro svolgimento dal settembre 1939 ad oggi, constatiamo che questa non è una guerra ma effettivamente una serie di guerre che erano tutte di prossima scadenza in Europa. Le Potenze dell'Asse sono oggi le protagoniste di questa lotta. Devono bensì assumersi tutti i carichi e oneri della lotta, inevitabilmente connessi con tale evenienza, ma ne mieteranno altresì gli allori.

Se ora abbracciamo con lo sguardo in un vasto panorama d'insieme, di fronte alle condizioni strettamente spaziali europee l'intero svolgimento storico in corso, dovremo giungere al riconoscimento che, effettivamente, in questa guerra ci troviamo davanti a una chiarificazione continentale. Sta sul tappeto una serie di questioni continentali di grande rilievo. L'Europa, che in passato era sempre all'avanguardia rispetto agli altri continenti, è rimasta indietro rispetto ai progressi conseguiti dagli altri. Mentre infatti in altri continenti i popoli si sono uniti secondo i maggiori interessi, in modo da raggiungere l'unità economica, l'Europa offriva fino a poco tempo fa lo spettacolo d'una totale suddivisione atomica. I singoli stati europei vedevano il proprio compito nell'innalzare i muri divisori degli alti dazi doganali. Il livello del tenore di vita dei loro popoli soffriva conseguentemente per siffatte limitazioni innaturali e insostenibili, cosicchè, se tali problemi non fossero stati risolti nel corso di questa guerra, essi sarebbero probabilmente stati superati dai popoli stessi per via rivoluzionaria.

Se ora consideriamo i grandi risultati militari sotto questo punto di vista, — fatti bellici in cui sono implicati il Reich e i suoi alleati — non sarà difficile giungere alla conclusione che la guerra ha il compito di porre in discussione i problemi ormai maturi che interessano l'Europa e di risolverli entro i limiti del possibile. Che la soluzione pacifica fosse possibile, sta a dimostrare il passato. Poichè fino dal 1918-19 i tentativi furono fatti, e a dozzine. Non è una combinazione, ma l'adempimento della missione europea affidataci e che ci ha condotti alla guerra, che ci induce a cercare di riunire tutti i problemi che, nei vari campi, si prestano all'unificazione.

Uno di tali campi è la cinematografia.

Non voglio entrare in merito alla vecchia questione se la cinematografia sia piuttosto arte o industria; tecnica o pura partita economica; voglio occuparmi unicamente della pura e semplice esistenza della cinematografia, che nessuno ormai può disconoscere.

Di fronte alla cinematografia si può prendere posizione tanto positiva che negativa; ma non si può discutere sul fatto che essa interessa oggi milioni di persone, che essa è il mezzo decisivo per influire sulla opinione dei popoli. Se io oggi — e credo di essere un competente in materia — mi pongo il quesito in quale settore noi possiamo conseguire i maggiori risultati, *i più profondi, per la propaganda bellica;* se nella stampa, nella radio o nel film, devo senz'altro dare la *prefe-*

renza al film, perchè la pellicola cinematografica penetra più profondamente nel pensiero degli uomini, in quanto essa non agisce solo mediante la parola scritta o parlata, bensì anche a mezzo dell'immagine.

Poichè la vista è l'organo di senso più primitivo dell'uomo e ogni impressione esercitata attraverso questo organo essenziale rimane scolpita più profondamente, è ovvio che la cinematografia eserciti un effetto, più d'ogni altro drastico, nell'opinione pubblica. Il *teatro non è in condizione di influire che in minima parte* comparato con l'efficacia dello schermo. Sopratutto per il fatto che il film non è legato, nella sua riproduzione, a un luogo determinato, ma può giungere ovunque.

Vediamo pertanto presentarsi, nei confronti dell'opinione pubblica, un fenomeno che i nostri padri non dovevano assolutamente tenere in conto. Ma se ora questo fenomeno entra improvvisamente in azione, come fattore tecnico economico e artistico, diventa dovere dei responsabili di ordinarlo adeguatamente alle sue esigenze.

... Non si può contestare che — se anche ci riesce di trovare una formula per un riordinamento che vincoli nell'interno dei singoli Stati, con riconoscimento generale, le singole cinematografie, il che sarebbe già un progresso enorme — non vi sia dubbio su quanto segue: l'enorme preponderanza della cinematografia americana va spiegata, in parte, col fatto che l'America è un continente unitario. Laggiù non si rinchiudono le energie nel ciclo delle concorrenze nazionali, ma sono poste in giuoco con una visione unitaria, al fine dello sviluppo della cinematografia americana per sè stessa considerata.

Ora io stimo che indubbiamente l'Europa disponga di forze culturali e spirituali di gran lunga superiori a quelle dell'America. Ma gran parte delle nostre energie creative, nell'ambito della cinematografia, è emigrata proprio in America, perchè non si trovavano in Europa le adeguate possibilità di sviluppo e di affermazione.

Se ora noi — e qui non parlo come tedesco, ma come europeo — non ci mettiamo in guardia, prevedo che il film europeo, inteso nel più ampio significato, potrà languire nel sonno della bella addormentata.

... Conseguentemente, mi rallegro grandemente di vedere come, in piena guerra, sia possibile portare i popoli d'Europa, in un determinato campo, almeno nelle linee essenziali, verso un ordine unitario. È questo anche un sintomo che nei più ampi circoli dell'intellettualità

europea si sta svolgendo e maturando una coscienza europea, che in queste cose incominciamo a non sentirci più tanto tedeschi, italiani, romeni, ungheresi, svedesi o danesi, quanto, gradualmente, a metterci sulla difensiva come continente.

All'epoca della tecnica moderna gli svolgimenti e sviluppi procedono notoriamente con ritmo più accelerato che al tempo delle diligenze. Non dobbiamo però credere che sviluppi delineantisi o abbozzati richiedano un secolo per affermarsi. Se davanti a siffatti svolgimenti in divenire non si è in grado di tenere il passo, con buoni polmoni, ci si trova improvvisamente superati. Gli svolgimenti sono in genere molto più rapidi di quanto non pensino gli uomini, per tacere di quanto sappiano agire.

È per ciò motivo di compiacimento per me, vedere che, Signori miei, Vi sieti riuniti per una collaborazione europea, nel miglior senso della parola, nel campo cinematografico. A mio avviso, non si poteva prendere l'abbrivio da più felice circostanza che non fosse quella che garantisce alla C.I.F. la presidenza di un uomo, quale il Conte Volpi, nome tanto egregio riconosciuto in tutto il mondo. E se Voi avete deliberato di stabilire la Vostra sede in Berlino, voglio prometterVi in piena coscienza che, fin dove giunge il raggio della mia influenza avrò cura perchè gli affari della Camera siano condotti quanto più obiettivamente ed equamente possibile. Vi posso assicurare che la Germania non persegue scopi egoistici nel campo della collaborazione cinematografica europea, per quanto concerne la tecnica l'economia e l'arte dello schermo. I nostri fini sono qui assolutamente altruistici. Non vogliamo accaparrarci vantaggi a favore della cinematografia germanica, a scapito delle altre cinematografie. Ma vogliamo essere i vostri fiduciari e onesti intermediari e preoccuparci costantemente per la tutela, in ogni campo, di vostri interessi.

Può essere che con ciò noi spianiamo il cammino alla collaborazione culturale europea; forse altre branche della vita pubblica scorgeranno nel Vostro lavoro e nei suoi risultati, un esempio.

Quando gli uomini e le donne della cinematografia europea si raduneranno annualmente in un grande Convegno internazionale cinematografico che assurgerà dopo la guerra a poderosa dimostrazione della coscienza culturale europea — e se con tale dimostrazione noi creeremo la contropartita equilibratrice contro la cinematografia anti-europea — allora, io credo, non ci troveremo più davanti alla umiliazione,

che era all'ordine del giorno in passato, di dover constatare che senza film americani non si poteva vivere.

È, a parer mio, un fatto vergognoso che il continente, cui spetta il primato della cultura e della civiltà, si apponga ad un continente che non possiede una propria tradizione culturale.

Se la Camera internazionale del Film riuscisse a mettere da parte queste condizioni indegne e a formare un continente autonomo, almeno spiritualmente, in piena indipendenza, tale da poter trarre la sua vita artistica dalle sole sue forze e dalla propria virtù, allora potremmo tranquillamente guardare in faccia alla concorrenza americana. Allora essa non ci potrà superare in corsa e sapremo trovare per la nostra arte dello schermo una meta e un'impronta adeguate al nostro continente e, pertanto, al suo servizio.

... Se la rinnovata fondazione della Camera internazionale del Film qui in Berlino, dovesse averne dato il segnale, creando anche con i contatti personali le condizioni per una fattiva collaborazione, sono convinto che questa adunanza berlinese non sarà paragonabile alle molte altre precedenti.

Forse i successi del vostro lavoro, ora compiuto durante la guerra, Vi avranno suggerito il coraggio necessario per foggiare una organizzazione efficace, antesignana, banditrice, in ristretto campo, nella nuova Europa, già in cammino e auspicata.

In questo senso, Signori, vorrei congratularmi con Voi per il Vostro lavoro. Ho la ferma speranza che dal rinnovamento riformatore della Camera Cinematografica Internazionale scaturirà una fonte benefica e feconda per la Cinematografia collettiva d'Europa.

STATUTO DELLA CAMERA INTERNAZIONALE DEL FILM

CAPO I

SCOPI, SEDE, SEZIONI

Art. 1

Scopi

La Camera Internazionale del Film riunisce le organizzazioni economiche cinematografiche delle varie Nazioni.

La Camera Internazionale del Film (C.I.F.) conscia della responsabilità che le deriva dalla importanza e dalle possibilità concrete della cinematografia si propone di collaborare, nei limiti del proprio campo di azione, alla reciproca comprensione dei popoli nel quadro dell'ordine nuovo.

Per il raggiungimento di tali scopi essa dovrà adempiere innanzitutto ai seguenti compiti:

1) di concorrere, in stretto collegamento con le organizzazioni economiche cinematografiche nazionali, alla soluzione dei problemi di ogni ordine che interessano la cinematografia nel campo internazionale;

2) di promuovere lo sviluppo tecnico ed artistico della cinematografia;

3) di rappresentare, promuovere e conciliare gli interessi culturali ed economici di tutti i Paesi associati alla Camera in ordine alla cinematografia, sempre che si tratti di interessi che possono interessare collettivamente gli associati; essa baderà anche a facilitare lo scambio dei film;

4) di proibire con tutti i mezzi a sua disposizione e a disposizione dei propri membri, la produzione e la diffusione di pellicole, tali da poter turbare la buona intesa ed i buoni rapporti fra i Paesi aderenti alla Camera.

Art. 2

Sede

La sede della C.I.F. è stabilita nel luogo ove risiede il Segretario Generale. È in facoltà del Consiglio di presidenza stabilire sedi diverse per le singole Sezioni previste nell'art. 3.

Art. 3

Sezioni

Nell'ambito della C.I.F. sono costituite le seguenti Sezioni:

produzione del film;

distribuzione, importazione ed esportazione del film;

esercizio;

cinematografia educativa, didattica e documentaria;
tecnica cinematografica;
diritto cinematografico.

Per lo studio di determinate questioni il Consiglio di presidenza può costituire speciali Commissioni.

Art. 4

Compiti delle Sezioni

È compito delle Sezioni procedere allo studio delle questioni che rientrano nella loro competenza, esprimendo il proprio parere e preparando le decisioni della Camera in merito ad esse.

Art. 5

Composizione e direzione delle Sezioni

Ogni membro della C.I.F., che si occupi di questioni che fanno parte della competenza di una Sezione, ha il diritto di inviare in essa un proprio delegato per rappresentarlo.

Le Sezioni funzioneranno in base ad un unico ordine di servizio.

Ogni Sezione ha un ufficio permanente ed amministrativamente dipende dall'amministrazione centrale della C.I.F.

Capo II

APPARTENENZA ALLA C.I.F.

Art. 6

Membri

La C.I.F. si compone di soci ordinari, soci straordinari e soci corrispondenti.

Possono essere membri ordinari della C.I.F. i rappresentanti dell'economia cinematografica dei singoli Paesi attraverso le rispettive organizzazioni centrali; essi debbono essere riconosciuti come tali ed in via esclusiva dalle competenti autorità e, in base alle leggi del Paese, essere accreditati presso la C.I.F. espressamente o tacitamente. Ove l'economia cinematografica di determinati Paesi non sia organizzata in modo di avere delle organizzazioni cinematografiche centrali le autorità dei Paesi stessi potranno nominare dei delegati.

Possono diventare soci straordinari quelle Associazioni internazionali i cui interessi ed i cui scopi collimino con quelli della C.I.F.

Possono essere chiamati a diventare membri corrispondenti persone che, per la loro attività scientifica o pratica siano note in campo cinematografico per i loro speciali meriti.

Circa l'ammissione dei soci decide il Consiglio di presidenza su proposta del Segretario generale.

Con la sua ammissione ogni membro riconosce i doveri che lo impegnano con il presente Statuto verso le disposizioni prese o da prendersi per l'esecuzione dello stesso, e il dovere di collaborare con gli organi indicati nell'art. 8.

Art. 7

Cessazione dell'appartenenza alla C.I.F.

1) *Disdetta.* — Ogni membro della Camera può dimettersi con effetto dalla fine dell'anno solare successivo a quello in cui sono state date le dimissioni.

2) *Esclusioni.* — Un membro può essere escluso per i seguenti motivi:

a) quando abbia agito contro i fini statutari della C.I.F. o abbia contravvenuto a deliberazioni obbligatorie degli organi della C.I.F. o di una organizzazione da questa istituita e di cui egli sia membro;

b) quando siano venute meno le condizioni per la sua ammissione;

c) quando malgrado le ripetute diffide non abbia provveduto a versare la quota sociale.

Circa la esclusione dei membri decide il Consiglio di presidenza, ed in mancanza di accordo il Consiglio generale. La esclusione ha effetto immediato. La quota sociale rimane tuttavia dovuta per tutto l'esercizio in corso.

Capo III

ORGANI DELLA C.I.F.

Generalità

Art. 8

Organi della C.I.F.

1) Il Consiglio generale,
2) il Presidente,
3) il Consiglio di presidenza,
4) il Segretario generale.

Per l'esecuzione di determinate disposizioni possono venire costituite speciali Commissioni.

Consiglio Generale

Art. 9

Formazione

Il Consiglio generale è formato dai delegati dei soci ordinari e straordinari (art. 6). Ogni socio viene rappresentato da un delegato.

I delegati dei membri effettivi hanno il diritto di farsi assistere in seno al Consiglio generale da esperti e costituiscono, insieme col delegato, la delegazione nazionale presso il Consiglio generale. Di essa possono fare parte altresì rappresentanti nominati dal Governo.

Votazione

Ogni membro effettivo dispone di un numero di voti proporzionale alla importanza dell'economia cinematografica del proprio Paese. Il numero dei voti spettanti ad ogni Nazione viene stabilito ogni anno di nuovo, in base alle statistiche cinematografiche compilate dal Segretario generale nell'anno solare precedente a quello in cui ha luogo l'assemblea generale annuale.

La determinazione dei voti in rapporto al numero dei cinema esistenti nei Paesi viene determinata come segue:

1) Un voto — pei membri di paesi aventi fino a 600 sale di proiezione stabilmente costituite con impianti sonori per film di formato normale ed esercite industrialmente;
2) Due voti — da 50 a 1500 come sopra;
3) Tre voti — da 1501 a 3000 come sopra;
4) Quattro voti — da 3001 a 5000 come sopra;
5) Cinque voti — oltre 5000 cinematografi.

I Paesi che dispongono di una propria industria di produzione cinematografica hanno diritto a:

1) Un voto — per una produzione annuale di 1 a 25 film sonori ad intreccio, di formato normale e di un métraggio non inferiore a 1800 metri e che siano stati approvati in censura nell'anno solare immediatamente precedente;
2) Due voti — da 26 a 50 pellicole come sopra;
3) Tre voti — da 51 a 75 pellicole come sopra;
4) Quattro voti — da 76 a 100 pellicole come sopra;
5) Cinque voti — da 101 a 150 pellicole come sopra;
6) Sei voti — oltre 150 film come sopra.

I Paesi dotati di un'industria per la produzione di pellicole di attualità culturali e scientifiche hanno diritto ad un altro voto complessivo.

Il riconoscimento delle condizioni richieste per l'attribuzione del numero dei voti è effettuato dal Consiglio di Presidenza. Il diritto di voto nel Consiglio generale è esercitato per ogni membro unitamente dal suo delegato.

Nel caso in cui il delegato di un Paese non possa intervenire ad una riunione del Consiglio generale ha il diritto di farsi rappresentare dal delegato di un altro Paese. Un delegato non può rappresentare più di un altro membro.

Art. 10

Poteri del Consiglio generale

Il Consiglio generale è l'organo deliberativo della C.I.F.

Nella sua sessione ordinaria annuale il Consiglio generale, udita la relazione del Segretario generale si pronuncia sull'operato del Consiglio di Presidenza e del Segretario generale e, udita la relazione dei revisori, si pronuncia sulla gestione finanziaria e ne dà scarico. Esso dà inoltre le direttive generali per la futura attività della C.I.F. e nomina ogni tre anni il Presidente, il Vice Presidente ed i Revisori di cui all'art. 22, ed ogni sei anni il Segretario generale.

Esso decide circa la costituzione e la composizione degli organi di cui all'art. 8.

Il Consiglio generale può trasmettere i suoi poteri al Consiglio di presidenza. Esso stabilisce la data e il luogo della successiva sessione ordinaria nonchè la data ed il luogo di riunione del congresso del film di cui all'art. 19.

Art. 11

Convocazione del Consiglio generale

Il Consiglio generale si riunisce ogni anno in assemblea ordinaria. La convocazione è fatta dal Presidente.

Il Consiglio generale può essere convocato in assemblea straordinaria in seguito a decisione del Consiglio di presidenza oppure su richiesta di un terzo dei soci ordinari.

La convocazione è effettuata telegraficamente o per iscritto con allegato l'ordine del giorno e deve concedere un preavviso di almeno quattro settimane.

Art. 12

Deliberazioni del Consiglio Generale - Verbali

Le riunioni sono valide, purchè regolarmente convocate, qualunque sia il numero dei Membri in esse rappresentati. La semplice maggioranza dei voti rappresentati nella seduta decide delle deliberazioni. Possono essere decise modificazioni allo Statuto da parte del Consiglio generale sempre che vi sia una maggioranza di due terzi dei voti rappresentati e solo dietro richiesta del Consiglio di Presidenza. In caso di parità di voti decide il voto del Presidente o, in caso di sua assenza, di chi lo sostituisce.

Decisioni del Consiglio Generale possono essere prese anche per iscritto o per telegramma.

Di ogni seduta del Consiglio Generale dev'essere compilato il verbale che viene firmato dal Presidente e dal Segretario Generale.

Del Presidente

Art. 13

Nomina del Presidente e dei Vice Presidenti

Il Consiglio Generale nomina ogni tre anni un Presidente ed i Vice Presidenti, di cui determina il numero. Essi durano in carica un triennio e sono rieleggibili. I vice Presidenti debbono essere membri del Consiglio generale.

Art. 14

Poteri del Presidente

Il Presidente è il rappresentante della C.I.F. per gli interessi morali e politici di essa verso i terzi, ad eccezione dei poteri devoluti in questo campo al Segretario generale di cui all'art. 18.

Il Presidente convoca le Assemblee del Consiglio Generale e del Consiglio di Presidenza e le presiede.

Il Presidente nomina un Vice Presidente quale suo permanente sostituto.

In caso di impedimento del Presidente i suoi poteri vengono esercitati o dal suo rappresentante permanente o da un membro del Consiglio di Presidenza da lui designato.

Art. 15

Nomina di membri del Consiglio di Presidenza per posti resisi vacanti.

Se un membro del Consiglio di Presidenza cessa dalla sua carica prima del tempo stabilito il Consiglio Generale elegge nella prossima riunione e su proposta del Paese al quale apparteneva il membro uscente, il suo successore. Il nuovo membro resta in carica per il tempo stabilito per il suo predecessore.

Consiglio di Presidenza

Art. 16

Formazione e poteri del Consiglio di Presidenza

Il Consiglio di Presidenza è composto dal Presidente, dai Vice Presidenti e dal Segretario Generale.

Il Consiglio di Presidenza esercita i poteri conferitigli dallo Statuto o da decisioni del Consiglio Generale espressamente mandategli.

Il Consiglio di Presidenza emana — in base a proposta del Segretario Generale — il Regolamento per il Segretariato Generale.

Il Consiglio di Presidenza decide circa la fondazione, la formazione e la sede delle Sezioni di cui all'art. 3; ne nomina i Direttori ed i sostituti e ne stabilisce il Regolamento.

Il Consiglio di Presidenza stabilisce l'ordine dei lavori per le riunioni del Consiglio Generale.

Art. 17

Riunioni e deliberazioni del Consiglio di Presidenza

Il Consiglio di Presidenza si riunisce ogni qual volta il Presidente lo ritenga opportuno o quando la convocazione ne sia richiesta da uno dei suoi membri. Il Consiglio regolarmente convocato delibera validamente indipendentemente dal numero dei suoi membri presenti alla seduta. Le decisioni sono prese a semplice maggioranza dei membri presenti alla seduta.

Di ogni seduta deve essere compilato un verbale che viene firmato dal Presidente e dal Segretario Generale.

Del Segretario Generale

Art. 18

Nomina e poteri del Segretario Generale

Il Segretario Generale viene eletto dal Consiglio Generale per la durata di sei anni. Ne è permessa la rielezione allo scadere del tempo stabilito.

Al Segretario Generale spetta la direzione degli affari della C.I.F. Egli nomina il personale per la Segreteria Generale, ne determina i compiti e le attribuzioni, egli firma la corrispondenza della C.I.F., ha la supervisione sulle attività delle Sezioni e compila la relazione annuale sull'attività di tutti gli organi della C.I.F.

Nell'ambito di tali attribuzioni egli rappresenta la C.I.F. giuridicamente ed in via ordinaria.

Il Segretario Generale risponde del suo operato al Consiglio Generale.

Del Congresso

Art. 19

Convocazione del Congresso

Il congresso del film è una manifestazione delle organizzazioni cinematografiche dei diversi Paesi nel campo dell'arte, dell'economia e della tecnica.

Esso deve essere convocato almeno ogni due anni.

Al congresso possono essere invitate organizzazioni cinematografiche e personalità non appartenenti alla C.I.F.

Il congresso ha luogo sotto la Presidenza del Presidente la C.I.F.

L'invito viene fatto attraverso il membro della Nazione nella quale il congresso stesso si svolgerà.

CAPO IV

GESTIONE AMMINISTRATIVA - BILANCIO ANNUALE

Art. 20

Entrate della C.I.F.

La C.I.F. provvede alle spese della propria organizzazione con entrate ordinarie e straordinarie. Sono entrate ordinarie le quote sociali annuali, il cui ammontare è determinato, all'inizio di ogni esercizio finanziario, dal Consiglio di Presidenza in relazione alle esigenze finanziarie della C.I.F. ed al numero di voti spettanti e riconosciuti ai singoli membri effettivi. Il contributo dei membri aderenti è stabilito dal Consiglio di Presidenza in congrua misura. Sono entrate straordinarie tutte le altre.

È in facoltà del Consiglio di Presidenza istituire una tassa graduale con lo stesso criterio dei contributi annui, da corrispondersi dai membri effettivi una volta tanto, al momento della loro ammissione.

Art. 21

Esercizio finanziario

L'esercizio finanziario è compreso nell'anno solare. Esso si chiude il 31 dicembre 1941 per il corrente anno.

Il Consiglio di Presidenza compila il bilancio preventivo dietro proposta del Segretario Generale.

Art. 22

Revisori dei conti

Il Consiglio Generale nomina tre revisori e tre sostituti e non occorre che essi siano membri del Consiglio Generale. Essi durano in carica per la durata di tre anni e possono venire rieletti più volte. I revisori presentano ogni anno al Consiglio Generale una relazione sulla comune revisione.

CAPO V

DISPOSIZIONI VARIE

Art. 23

Collegio arbitrale

Per la composizione di controversie è istituito dal Consiglio Generale il Collegio arbitrale.

Le controversie tra i soci della C.I.F. debbono essere sottoposte a questo Collegio. Controversie tra persone e ditte appartenenti ad Organizzazioni cine-

matografiche di Paesi soci della C.I.F. possono essere sottoposte al Collegio arbitrale per la decisione.

Altre questioni possono essere regolate in base anche un ordinamento arbitrale pronunciato dal Consiglio Generale.

Art. 24

Scioglimento

Uno scioglimento della C.I.F. può essere deciso esclusivamente dal Consiglio Generale convocato a questo scopo. La decisione di scioglimento deve essere presa e confermata in due sedute consecutive del Consiglio Generale con una maggioranza di due terzi sui membri presenti alla riunione.

Art. 25

Sarà cura del Segretario Generale provvedere affinchè la C.I.F. non abbia a contravvenire con disposizioni di carattere giuridico del Paese nel quale ha la propria sede.

Berlino, 18 luglio 1941-XIX

EITEL MONACO, Italia
VANDERHEYDEN, Belgio
DANAILOW, Bulgaria
WILHELM BOAS, Danimarca
RANIKKO, Finlandia
W. L. Z. VAN DER VEGTE, Olanda
LEIF SINDING, Norvegia
STIPE MOSNER, Croazia
Dr. DERICHSWEILER, Boemia e Moravia
PUSCARIU, Romania
AMADEO VILLAR, Spagna
OLAF ANDERSSON, Svezia
Dr. RAVACZ, Slovacchia
EMIN ERIME, Turchia
Dr. LÁSLÓ BALOGH, Ungheria
Dr. SCHWARZ, Germania
Dr. MASNATA, Svizzera.

Rassegna della stampa

LA FOTOGRAFIA MUTA L'UOMO

La scoperta della fotografia, che alcuni ritengono un fatto esteriore, meccanico, ha mutato profondamente il costume degli uomini, forse più di qualunque altra invenzione della scienza. Certo più di alcune invenzioni che sembrano dare l'impronta al nostro secolo, anzi ai tempi moderni, e che invece rimangono chiuse senza rimedio entro i confini della tecnica. La velocità e tutti i mezzi escogitati per accrescerla hanno avuto migliaia di esaltatori e di poeti; ma se poi ci chiediamo quale sia l'influen-sopra l'uomo interiore di queste corse sulla terra e nell'aria, vediamo che è poca o nessuna; l'uomo dell'aeroplano è l'uomo della diligenza.

La fotografia è un'altra cosa. Una piccola macchina, che si puó mettere in tasca come un libro, che serve ai colti e gli incolti, agli abili e agli inesperti, ha avuto un più reale e più profondo magistero sulle anime della locomotiva, della moto, del trimotore, ha preso subito contatto con la zona ombrosa e gelosa della intimità umana. Nata come un fatto meccanico, è andata al sentimento e alla fantasia, e li ha mutati.

La grande rivoluzione che la fotografia ha portato nell'uomo è stata quella di insegnargli il valore dell'attimo. Gli ha insegnato il gusto profondo, l'intimo senso che si trova in ogni attimo della nostra vita: un senso che sfugge vivendo, quando non si pensa a guardare la vita, ma solo a sfruttarla. Solo la fotografia ha saputo dividere la vita umana in una serie di attimi, ognuno dei quali ha il valore di una intera esistenza, e che senza di essa era destinato all'oblio. Milioni di gocce di vita che andavano travolte nella corrente del tempo sono state fermate, eternate dall'obbiettivo. La macchina fotografica, più vicina al pensiero che a un oggetto meccanico, è un nuovo modo di frugare nell'intimità. Chi oserebbe più dire che sia una cosa esteriore? La sua opera invece è così minuta e continua, che è quasi un fatto di coscienza.

Questo nuovo mezzo di intendere l'intimità umana non è soltanto del fotografo. Quanto sia vasta l'influenza sugli uomini della fotografia si misura da un fatto: che tutti gli uomini sono stati mutati nel loro modo di vedere e di immaginare. La macchina fotografica ha agito profondamente sopra le nostre facoltà: un uomo d'oggi non fantastica più come fantasticava un uomo di un secolo fa. Perchè oggi possiede in più una coscienza acuta del valore dell'attimo, una intimità nuova. Non tutti sono dere la vita umana in una serie di attimi, ognuno dei quali ha il valore di una intera fotografi: tutti però sentono fotograficamente, che vuol dire più intimamente.

Per misurare il cambiamento avvenuto nel mondo con la fotografia, basta riflettere che prima di essa mancava agli uomini ogni mezzo per rivedere il passato. Non era possibile ad essi ritornare a contatto con il loro passato, se non per le incerte strade della fantasia e del ricordo. La vita, d'istante in istante, si dissolveva in una nebbia, di dove nessuno avrebbe più potuto ritrarla. Si dirà che la pittura era incaricata

di assolvere le funzioni che oggi si assegnano alla fotografia. Molti quadri ed affreschi ritraggono avvenimenti a cui il pittore stesso aveva assistito. Ma la pittura, per la sua elaborazione, non poteva rivolgersi che ad avvenimenti importanti, e di una vita cercava soltanto la sintesi, attraverso fatti ed aspetti di significato maggiore. Il piccolo, il normale, quello che dura un soffio, l'aspetto secondario, l'espressione consueta, tutto ciò che fa parte del regno dell'intimità e costituisce la vera storia della vita umana, ne doveva essere escluso. Appena nel nostro animo si è insinuato il bisogno caratteristico dei tempi moderni, di fissare l'attimo, di eternare il passato, ecco è scoccata l'invenzione che meglio rispondeva ai nostri bisogni; ed era la fotografia.

***

Con la fotografia si è dunque diffuso nel mondo il regno del quotidiano, che è la nostra vera ricchezza. Grazie ad essa possiamo vivere in compagnia non solamente di noi stessi presenti, ma di tutto il nostro passato. Quando si apre un album, o una cartella, o un cassetto, dove noi riponiamo le fotografie che accompagnano il corso dei nostri anni, che senso di arricchimento! Noi viviamo per solito con una parte minima di noi stessi: quella di un anno, di un giorno, che serve agli scopi immediati. Noi non sospettiamo, vivendo, quanto la nostra vita è ricca. Ma, aprendo l'album, di fronte a tante sembianze, che testimoniano tanti sentimenti diversi, tante occasioni, tante esperienze trascorse, guardando le mille figure, ognuna delle quali ci ripresenta un noi stesso diverso, allora solo impariamo a conoscere tutto quello che è in noi. Simile ad un ronzio di alveare, tutto il nostro passato avvolge ed allarga il presente. È un grande senso di ricupero, una scoperta improvvisa e corroborante di una ricchezza che avevamo dietro di noi, e avevamo dimenticato. L'esistenza più umile prende una tale dovizia, che ognuno ne ha un senso di orgoglio.

Ma ci sono anche parti della nostra vita passata completamente sepolte; quelle che sembrano appartenere ad un altro, tanto sono staccate dalla nostra vita di oggi; e sono quelle la cui visione improvvisa ci arricchisce di più, come il ricupero di una cosa oramai perduta senza speranza. Ci si rivede adolescenti, legati ad una corda, mentre si sale ad un ghiacciaio. Rivive in noi il paesaggio tenue, incolore, delle nebbie sul ghiaccio, sui prati secchi, sulle ghiaie; l'odore elettrico dell'alta montagna; la fatica del passo, la tensione della cordata, lo sforzo contro la tentazione di cadere; un paesaggio, un colore, uno stato dell'animo, diverso da quello di oggi, eppure ancora così nostro. Siamo noi questi? O non è un'altra persona, che è rimasta lì ferma, eguale e giovane, tra quei ghiacci e quei prati, e che ci guarda allontanare tra le pigrizie degli anni maturi? Il riprender contatto con quella fase eroica della nostra vita, che ciascuno, anche il più mediocre, ha vissuto, riattiva la nostra forza. Anche la vita più piccola impara di essere varia, e in qualche modo gloriosa.

***

Una cosa soltanto sarebbe da raccomandare a tutti quelli che fotografano, se vogliono ricavare un giorno dalla loro opera i frutti ai quali ho accennato: rivolgano la loro arte solo a semplici scopi. Cerchino soprattutto di documentare un evento, o di preparare un ricordo, o di fermare un'emozione; mai servano un inutile orgoglio di virtuosi. Vostra madre, il vostro bambino, la vostra casa, gli alberi della vostra villa, fotografati anche modestamente, non vi lasceranno insensibili. Ma che cosa potranno dirvi, tra dieci o venti anni, la statua colta dal basso in modo che un piede sembri più grande di tutto il resto, o il viso in cui si distinguono ogni macchia e ogni ruga?

GUIDO PIOVENE

(*Note fotografiche,* luglio 1941)

ERRORI TIPICI DEL FILM

Pubblicammo già lo scorso anno, nella nostra "Rassegna della Stampa", alcuni tra i più notevoli articoli di questa serie su "Gli errori tipici del film" apparsa, ad opera di vari Autori, sulla rivista tedesca "Der Deutsche Film". Riportiamo ora — tradotti di V. Bartoccioni — il settimo e il nono (che conchiude la serie) di questi articoli che riguardano rispettivamente gli "Errori di regia" e "Il finale".

ERRORI DI REGÌA

Pur volendo passare sopra agli errori tipici del film, occorre ricordarne un gruppo che, sebbene non siano così gravi come gli errori di stile, di drammaturgia, di dialogo, di distribuzione delle parti, ecc., tuttavia, specialmente per la loro quantità e per la loro frequenza, non sono così insignificanti da non far meritare di quando in quando al regista cinematografico l'accusa di poca serietà. Poichè dal serio al comico il passo è breve, avviene che una piccola dimenticanza o una disattenzione di regìa, se notate dal pubblico, possono far capovolgere con una clamorosa risata l'umore dello spettatore, come sul palcoscenico la papera di un attore può rovinare l'atmosfera più drammatica.

Una nave che nei primi piani ci venga mostrata in una elegante immobilità mentre poi nel quadro totale sia sballottata di qua e di là sulle onde come un guscio di noce, non ci farà dubitare neppure di un minuto che la tempesta sia stata ripresa nel bacino del teatro di posa con un piccolo modello e che i primi piani non abbiano conosciuto nè acqua, nè macchine per far vento. Quando in un'isola solitaria si scorge una ragazza del luogo, un'infermiera, con una veste da camera di seta e con le unghie smaltate, il regista non deve meravigliarsi se si contrassegna con un punto interrogativo la valutazione del suo grado di fantasia e sensibilità.

Non parla molto a favore di un regista cinematografico, che abbia vissutto e lavorato almeno una volta fra contadini, il fatto che voglia imporre nel ruolo di contadina una snella e pallida cittadina dall'espressione del volto accentuatamente raffinata e languida facendola accudire, con delle mani sottili ed affilate e con le unghie grottescamente lunghe, alla lavorazione del burro, al bucato, al trasporto del letame oppure alla mungitura di una vacca. È la stessa cosa di quando ad un artista, che sia di professione cantante d'opera, avendone anche l'aspetto esteriore, gli viene affidata la parte di contadino. Altrettanto può dirsi del resto quando in un film rurale un giovane e decadente viennese ci appare nel ruolo di un contadino svevo. Anche del volto che occorre per una vera signora taluni registi, oppure coloro che curano la distribuzione delle parti di un film, non sembra che abbiano sempre un concetto molto chiaro, altrimenti non impiegherebbero delle attrici che nella espressione e nei movimenti e nel contegno tutto possono rappresentare all'infuori che una vera dama. Se un elegante abito da sera rappresenta il punto centrale di un film, se su di esso convergono pensieri e desideri di signore esigenti, se per centinaia di metri di pellicola non si è parlato altro che di questo abito, quando esso appare sullo schermo non dev'essere un modesto abito confezionato in casa,poichè il pubblico si aspetta qualche cosa di straordinariamente elegante, un poema di seta.

Inoltre non è opportuno che delle dignitosissime matrone vengano ancora impiegate nel ruolo di giovani amorose e che gli attori — che sono stati degli assi nel ruolo di attor giovane — continuino a fare eternamente gli innamorati anche quando le rughe sfigurano il loro volto; vi sono abbastanza giovani colleghi che per lo meno hanno anche un viso idoneo per riuscire a dare colore al tipo dell'innamorato.

La maggior parte dei registi e dei loro consiglieri nelle questioni che riguardano il galateo ne sanno tanto quanto basta perchè durante un pranzo mostrino dei

nuovi ricchi che portano il coltello alla bocca e che in un vagone ristorante, occupato prevalentemente dai medesimi, si includano dei camerieri che ad ogni curva che fa il binario della ferrovia abbiano il compito di dire « attenzione - curva! » specialmente quando i detti commensali stanno per mangiare il pesce con un coltello che dovrebbe servire alla prossima portata. Neppure molto diffusa è la conoscenza di quando debba essere portata la marsina o l'abito da sera e quando le donne debbano portare l'abito da società o l'abito da passeggio. In un film del 1933 si poteva vedere durante una festa in una birreria una ragazza del popolo, una piccola stenodattilografa, in abito da sera bianca la quale solleva con la mano inguantata un bicchiere di birra mentre la sua borsetta ricamata d'argento giaceva tristemente sul tavolo di legno, bagnato di schiuma, fra un rafano ed un pezzo di formaggio. In un altro film del 1934 vi era una scena di addio, in cui si vedevano due amanti in un piccolo locale berlinese mentre mangiavano un budino di patate. Nel film la ragazza, che, come un tempo Federica nei riguardi di Goethe, non vuole essere di ostacolo alla carriera del suo amante, stringe coraggiosamente i denti per non far scorgere a lui la sua pena e non riesce nel suo dolore ad inghiottire il budino. Il giovane le domanda di malumore guardando il proprio piatto già vuoto « Perchè non mangi?» e lei risponde « Ma si che mangio! » mentre invece si gingilla con il budino senza prender nulla. La prossima scena ci mostra sempre i due amanti seduti presso il tavolo, ma il piatto della ragazza è ora vuoto. La critica cinematografica notò questo errore ed un giornale osservò che le pene d'amore non dovevano tuttavia essere state molto forti se ella era riuscita ad inghiottire un intero piatto di budino di patate! A dire il vero la sceneggiatura aveva previsto che anche nella seconda scena il piatto della ragazza fosse rimasto intatto; ma durante la ripresa fra il primo e il secondo quadro vi era stata una sosta di un giorno e gli operai, per non fare andare a male il budino, lo avevano mangiato, quasi preannunciando l'odierna massima di nulla sprecare. Il giorno dopo poi si continuò a girare la scena senza che il regista si accorgesse che nel frattempo il piatto della ragazza era rimasto vuoto.

Una simile dimenticanza si notò anche nella regìa del film « Giovane amore » disturbando notevolmente l'illusione dello spettatore. La « camera » riprende di notte gli amanti separati nei loro rispettivi letti. Essa ci mostra anzitutto la donna prima di addormentarsi. La fanciulla riposa in un letto con una coperta a quadri ed il giovane in uno a strisce trasversali. Poi la « camera » riprende di nuovo le due persone mentre dormono e lo schermo ci mostra che ora la fanciulla riposa nel letto con la coperta a strisce trasversali e il giovane in quello con la coperta a scacchi. È evidente che anche qui la prima scena fu ripresa il giorno prima e che, il giorno dopo il regista non ricordava più in quale dei letti essi si fossero rispettivamente adagiati il giorno precedente. Quando una breve gita in barca, suddivisa in una dozzina di scene, comincia con un tempo magnifico e, nell'oretta che essa dovrebbe durare, il cielo mostra tutto un campionario di nuvole dagli aspetti più assortiti, ne scapita certamente la verosimiglianza della gita. Per quanto tuttavia ciò non debba attribuirsi a trascuratezza del regista quanto al fatto che, per non mandare troppo per le lunghe il film, il che lo farebbe diventare troppo costoso, si girano gli esterni con qualsiasi tempo.

Tuttavia il regista non deve credere che simili cose sfuggano al pubblico. Il pubblico nota prontamente questi aspetti secondari del film e, poco tempo fa, perfino un regista così quotato come Liebeneiner ha dovuto sperimentare come nulla, neppure i più piccoli errori, sfuggano allo spettatore. Dopo la programmazione del film su Bismarck egli ha ricevuto centinaia di lettere in cui chi diceva di sapere che questo o quel personaggio storico non portava baf-

fi, chi asseriva che nel '60 ancora il sigaro si accendeva con un mezzo piuttosto che un altro, ecc. ecc. Di fronte a questi critici che rappresentano un esempio di come i contemporanei e compatriotti di un personaggio storico, riprodotto sullo schermo, si compiacciano, direi quasi con un certo sadismo, a cercare errori di regìa, Liebeneiner ha dovuto ammettere alla radio di aver commesso veramente tre errori, ma che nessuno dei tre era stato notato dai suoi numerosi critici. I primi due nel frattempo sono stati scoperti ed il terzo, secondo il suo giudizio, è difficilmente individuabile. Uno di essi riguarda una lettera la cui calligrafia è diversa da quella della busta, l'altro riguarda una scena al parlamento prussiano in cui alla reazione suscitata da un discorso del cancelliere è proprio il settore sinistro della camera, dove siede il partito che tanto lo odia, quello che applaude con tanto entusiasmo.

Ci sono errori di regìa che sono noti soltanto al regista e che soltanto un esatto conoscitore di una data epoca storica, di un dato personaggio, di un ambiente o di un paese, può notare come, per esempio, un determinato particolare di un'uniforme dei gendarmi francesi, o della forma di un telefono straniero, o delle regole di etichetta di una corte straniera. Non tutti i film possono riuscire così privi di errori di regia come è avvenuto per « Ragazze in uniforme », ma ci si può aspettare che un po' per volta spariscano almeno gli errori più banali che tanto disturbano l'illusione creata dal film.

HANS SPIELHOFER

(*Der Deutsche Film*, aprile 1941).

IL FINALE

Volendo si potrebbe continuare all'infinito questa serie di scritti sugli errori tipici del film e, se ci si volesse inoltrare in tutti i particolari, il tema non avrebbe fine. Tuttavia la più semplice regola fondamentale dell'arte del saper vivere ci consiglia di chiudere l'argomento prima che esso sia virtualmente esaurito. È pur vero d'altra parte che una conclusione a cui si giunga con risultati frammentari non è esauriente nè all'insieme, nè nei particolari.

Ciò poi si nota in modo speciale quando si voglia esaminare il finale del film. È naturale che il problema del finale, contrariamente a quando è avvenuto per quello dell'inizio del film, con cui ebbe principio questa serie di articoli, dal punto di vista formale può trovare soltanto una risposta incompleta. Lo studio del finale conduce a problemi molto vasti e profondi poichè la sua caratteristica essenziale consiste nel fatto che esso deve contenere un significato ben definito — non necessariamente direttamente espresso, ma deducibile dai fatti accaduti — e occorre che come quintessenza dei destini umani, che prima sono passati sullo schermo, risulti evidente una massima che ne riassuma il significato generale.

Se si vuole conseguire un finale convincente ed armonico si deve avere un'idea chiara del significato della vita, dei compiti cosmici e sociali dell'uomo e della necessità di riconoscere una graduatoria universale dei valori materiali e morali. Occorre avere anzitutto un'idea ben chiara della soluzione materiale e morale dei destini dei vari personaggi prima di poter pensare di cercare la più adatta espressione formale, il materiale più plastico per la soluzione trovata e la definitiva impostazione del finale.

Cominciamo con degli esempi: un autore ha scritto un'ottima sceneggiatura in cui un giovane, in un momento di smarrimento dovuto all'amore, diviene, senza saperlo, il traditore dei suoi amici che preparano una rivolta per la redenzione del loro paese. Per rimediare al male fatto e rendersi utile alla causa dei suoi compagni, s'impegna col capo del movimento a continuare apparentemente la parte del traditore poichè la sua missione potrà aver successo soltanto se potrà mantenere il segreto anche con i suoi amici dai quali pertanto dovrà sopportare disprezzo e umiliazioni. Il giovane

tuttavia rimane fermo nel suo proposito e la rivolta nel giorno stabilito porta alla vitoria. Problema del finale: il giovane deve cadere nella lotta o deve rimanere in vita? Sceneggiatore e regista sono entrambi d'accordo che egli debba morire. Soltanto così il suo destino si è compiuto, soltanto con l'offerta del sacrificio supremo la sua riabilitazione è completa e soltanto così la vittoria dell'idea riceve la suprema consacrazione. In questo senso infatti il film fu girato ed il finale riuscì sinceramente emozionante. L'autore del soggetto invece, all'ultimo momento aveva salvata la vita del suo giovane eroe, con la motivazione di tener conto del sentimento del pubblico non volendo supporre che questo, dopo tutti i patimenti che il giovane aveva sofferto, lo volesse anche veder morire. Egli non rifletteva che con questa considerazione sentimentale in realtà veniva a defraudare lo spettatore di una forte sensazione poichè, invece della commozione redentrice, derivante dall'ultima conseguenza del volontario sacrificio dell'eroe, voleva offrirgli soltanto una tepida consolazione.

Altro esempio: il caso contrario. Due giovani amici, in un villaggio alpino, sono rivali in amore. Uno di essi è due volte sospettato — la prima volta in patria durante un'escursione di alta montagna e la seconda in Norvegia durante una ricognizione militare — di aver lasciato in asso l'amico in una posizione pericolosa, per liberarsi in questo modo di lui, suo rivale. Sebbene il giovane non abbia da rimproverarsi nessuna cattiva intenzione alla fine si convince egli stesso, data che la rivalità grava effettivamente sull'amicizia dei due giovani, di essere colpevole. Quando l'amico già creduto morto è ritrovato in vita e può liberarlo da ogni sospetto, egli, nella gioia di essere di nuovo bene accolto dai suoi compagni d'armi, si cimenta con nuovo ardore nell'adempimento del suo dovere. Mediante una coraggiosa azione singola, riesce a portare alla vittoria un attacco contro il nemico trovando un'eroica morte sul campo di battaglia. La fanciulla, contestata dai due giovani, non dà più alcuna speranza all'amico rimasto in vita e vuole vivere con il ricordo del caduto a cui apparteneva il suo amore.

Questo finale non soddisfa. Esso non produce alcun affetto di sollievo. La prima obiezione è che la giustificazione morale non convince. La colpa qui esiste soltanto — come lo spettatore riconosce — come ingiusto rimprovero che viene da una terza persona. La morte dell'eroe quindi non è in alcun modo necessaria. Un critico cinematografico nel parlare del film ha espresso la tesi che non l'eroe ma colui che aveva formulato l'ingiusta accusa avrebbe dovuto espiare con la morte. Ma anche per lui non ci sarebbe stata questa necessità, poiche non aveva agito per cattiveria ma per un onesto senso di giustizia e si pente subito non appena risulta evidente l'infondatezza del suo sospetto. Del resto la tesi del critico è insostenibile anche per un'altra ragione, valida anche contro la soluzione che è stata data al film. Infatti manca assolutamente di senso il voler ricavare una morale individuale da una morte in guerra di fronte al nemico: questa è la seconda ragione ed è anche la più profonda. La morte in campo di battaglia non può essere mai considerata come saldo di una colpa individuale. Essa appartiene a tutta un'altra categoria di valori. Dal punto di vista individuale essa appare come un cieco crudele destino e come tale non è un tema artistico. La giustificazione morale della morte sul campo di battaglia deriva dal fatto che l'individuo si sacrifica per l'avvenire del popolo e della patria, non quindi come conseguenza di una tragica colpa. Oltre a questa confusione di valori morali in questo film vi è confusione nel campo estetico. L'autore ha iniziato il film con lo stile umoristico e realistico del lavoro popolare ma poi col motivo della colpa tragica vi ha immesso elementi della tragedia classica stilisticamente estranei al film. Di conseguenza il risultato è stato di una cosa di mezzo che non soddisfa da nessun punto di vista. Lo stile popolare avrebbe richiesto una fine conci-

liante. O uno dei due amici avrebbe dovuto rinunciare a favore dell'altro, oppure entrambi avrebbero dovuto sacrificare all'amicizia il comune amore.

Un finale così conciliante fu fatto anche presente all'autore del soggetto ma questi si era tanto innamorato dell'idea di far morire il suo eroe che un finale conciliante non riusciva assolutamente a farlo e così il film ebbe un finale letale... un finale tragico non lo si può chiamare. Il movente che ha spinto l'autore a questo finale non era null'altro che il timore di un « happy end ». Egli non voleva alcun compromesso non desiderava fare alcuna concessione al gusto del pubblico. Ma in questo caso la morte dell'eroe non risultava assolutamente necessaria dal punto di vista artistico. Una morte non motivata non è meno falsa e priva di effetto di un'arbitrario « happy end » come avvenuto nel primo dei due esempi citati. Entrambi gli autori con questo finale si sono messi in contrasto col carattere totale del loro film e in tutti e due i casi con ragioni che non avevano nulla a che vedere con il materiale trattato.

Quando per ragioni professionali si devono leggere molti manoscritti, si ha l'impressione che gli autori costituiscano il loro film preoccupandosi troppo poco del finale e che vi si accostino impreparati per poi trovarsi improvvisamente di fronte a insormontabili difficoltà. Il finale deve contenere il significato dell'argomento trattato e quindi di esso bisognerebbe avere un'idea ben chiara fin dall'inizio e deve risultare sempre la conseguenza logica dello sviluppo della trama del fim.

Un finale lieto o un finale tragico sono giustificati entrambi quando essi corrispondano al carattere totale del film. In nessun caso si può sostenere che un finale tragico sia di un valore artistico più elevato di un finale lieto. D'altra parte l'« happy end » inteso nel senso americano di superficiale faciloneria non merita di essere difeso; ma, se invece di dire un « hayy end », diciamo più giustamente un finale positivo, e con questo intendiamo anche qualche cosa di diverso, vale a dire un attestato di fede nella vita e nel valori positivi della stessa, allora si è sufficientemente chiarito quale specie di finale si deve esigere dal film. L'esempio del film francese che nell'epoca in cui governava il Fronte Popolare coltivava il finale negativo per amore di un deprimente nichilismo morale, affrettando con ció il disfacimento morale del popolo, non puó che rafforzare la nostra opinione di dare ai nostri film un contenuto positivo.

I migliori finali sono quelli in cui il film si ricorda della sua parentela con la musica. Nel dinamismo del film agisce una forza che, ad un finale improntato alla vittoria dei superati ostacoli concede, come avviene per i finali delle sinfonie, un crescendo di entusiasmante energia espressiva. Il film muto, che possedeva una speciale cultura della musicalità ottica, era specialmente sensibile a tal genere di finali. D. W. Griffith ci mostrò ai suoi tempi un finale con un ritmo basato sulla misura di minuti e secondi e tutto costruito sulla sensazione del tempo. Si trattava di questo: un innocente, condannato a morte, viene preparato per il passo estremo. Entro mezz'ora la sentenza deve essere esguita, ma un amico, che porta con sè la dimostrazione della di lui innocenza è in viaggio per recarsi dal governatore ed impedire all'ultimo momento l'esecuzione. Impreviste difficoltà gli ostacolano il cammino mentre ad intervalli lo schermo ci mòstra la sfera dell'orologio che avanza ed il condannato che viene già condotto alla sedia elettrica. Tutta l'attenzione dello spettatore è concentrata su una domanda: arriverà in tempo l'amico? Finalmente questi, malgrado tutti gli ostacoli, giunge proprio all'ultimo momento quando l'impiegato di Sing-Sing sta per alzare la leva dell'interruttore.

Questo finale cronometrico, pur essendo primitivo, tuttavia dal punto di vista drammatico era efficace. Esso faceva del finale il punto culminante del film. L'emozione raggiungeva qui il suo grado più alto e lo spettatore, che era stato sotto un incubo

opprimente, sentiva con maggiore intensità l'azione liberatrice. La tecnica di questo finale è naturalmente possibile anche nel film sonoro. In « *Kongo Express* » essa era impiegata in modo alquanto primitivo con una corsa fra un treno ed un aeroplano; in « Uhrlaub auf Ehrenwort» in modo più raffinato poichè al posto della sensazione per la vita o la morte di una persona subentra il problema della vittoria di un principio morale.

Questo finale cronometrico è il padre di tutti quei finali che tengono in dovuto conto il più sensazionale ed emozionante mezzo di espressione del film, cioè il movimento. Affinchè però questa formula del finale sia applicata con successo, devono essere generalmente soddisfatte due premesse. Anzitutto non vi devono essere ancora molte cose da essere chiarite, la trama deve aver raggiunto un tale sviluppo che l'interesse del pubblico deve essere ormai concentrato soltanto su un unico problema, vale a dire che il finale deve tendere ad un'unica meta. Secondariamente, all'inizio del finale la concentrazione dell'emozione e della sensazione deve aver raggiunto un tale grado che il movimento esteriore sia l'espressione di un emozione interiore, quasi la scarica di un'energia psichica.

Il finale di « *Brand in Ozean* » (*Incendi nell'Oceano*) soffocò nel suo magnifico mare di fiamme per il fatto che all'inizio del finale vi erano ancora troppi singoli destini che aspettavano la loro soluzione. I singoli personaggi si riunivano nel finale da tutte le parti reclamando ognuno invano la sua soluzione come numerosi viaggiatori sul marciapiede di una stazione quando il treno è già partito. La voluta accelerazione del ritmo veniva in questo caso percepita come corsa precipitosa che non permetteva più alcuna concentrazione e disturbava l'atmosfera piuttosto che produrre una sensazione. Nel film di corse automobilistiche « *Mann für Mann* » (*Uomo per uomo*) la catastrofe tecnica del finale non riscuoteva alcun effetto perchè mancava una sufficiente preparazione emotiva ed una sensazionale struttura interiore.

Si potrebbero qui naturalmente analizzare ancora moltri altri finali. Ma questa impresa assumerebbe un carattere troppo vasto, anche perchè non si può parlare di un finale di un film senza parlare di tutto il film.

Se gli autori potessero essere adeguatamente istruiti sulle esigenze drammaturgiche concernenti l'inizio e la fine di un film, sarebbe tanto di guadagnato. Poichè è proprio dall'inizio e dal finale che si può ricavare quanto vi è di più tipicamente cinematografico nella costruzione letteraria di un racconto di immagini. Principio e fine sono entrambi le due teste di ponte della drammaturgia cinematografica.

FRANK MARAUN

(*Der Deutsche Film*, Luglio 1941).

« L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR » IN GERMANIA

Il portare sullo schermo quel grandioso poema eroico che è l'assedio dell'Alcazar, l'eroica resistenza della fortezza contro un nemico tanto più forte, i valore e lo spirito di sacrificio dei soldati, l'incondizionata fede della popolazione civile assediata e finalmente la vittoria finale rappresentavano un compito bello, pieno di responsabilità ma anche molto difficile.

La lavorazione di questo film italiano durò tredici mesi e furono necessari dei lunghi e complessi preparativi. Poichè prima condizione per la realizzazione di un simile soggetto era un'assoluta fedeltà storica, fu necessario, per poterla eseguire, fare uno studio di lunghi mesi sui luoghi dove si erano svolti gli avvenimenti. Furono interrogati numerosi fuggiaschi e soldati che avevano preso parte all'assedio dell'Alcazar e tutto fu poi riprodotto fedelmente ai fatti avvenuti perfino ai minimi particolari.

L'intreccio privato è chiaro e semplice — altrimenti non avrebbe potuto sussistere accanto al poema eroico rappresentato dallo spirito di sacrificio di tutti e dagli avvenimenti bellici.

L'eccellente regìa di Augusto Genina è riuscita a saldare perfettamente le scene di guerra con quelle dell'intreccio amoroso. Le scene dei combattimenti sono di una forza straordinaria ed altrettanto può dirsi di quelle dei profughi nei sotterranei dell'Alcazar, eccettuata una piccola riserva: non si è avuto il coraggio di estendere senza compromessi anche ai personaggi delle due fanciulle il verismo a cui è improntato tutto il film. Dopo e lunghe settimane di reclusione in cantine prive di luce, senza ver mai avuto la possibilità di dormire comodamente, senza acqua per lavarsi, senza nutrimento sufficiente, esse sono ancora troppo graziose ed accurate. Questo compromesso porta ad una spiacevole rottura dell'unità stilistica e non sfugge a nessuno. La causa potrebbe ricercarsi nel voler, secondo la tradizione del film americano, abbellire la donna anche nelle situazioni più difficili. Questo piccolo difetto di estetica — dovuto a troppa bellezza — disturba specialmente per il fatto che il film è per tutto il resto di una sorprendente unitarietà, di un'intonazione così dignitosa, e talmente emozionante come raramente è dato vedere.

Fra gli interpreti il più espressivo è Fosco Giachetti (in Germania conosciuto come il principale interprete del film su Verdi) e Raffaele Calvo nella parte del Generale Moscardò. Merita anche di essere elogiato l'ottimo lavoro effettuato con la « camera » da Jean Staalich e Francesco Izzarelli, come pure merita una parola di lode la musica di Antonio Veretti.

È il migliore film italiano che si sia visto in questi ultimi tempi. Un capolavoro dell'arte cinematografica, un esemplare film bellico ed una delle prime dimostrazioni (il film fu dato in prima visione alla mostra cinematografica di Venezia nel 1940) che i grandi avvenimenti contemporanei si possono riprodurre magistralmente nei così detti film spettacolari.

I. W.

(*Der Deutsche Film*, maggio-giugno 1941).

SUCCESSO DI « UN'AVVENTURA DI SALVATOR ROSA » IN GERMANIA.

I soggetti storici hanno sempre avuto un'attrattiva per gli italiani. Essi rispondono al piacere che essi trovano nei motivi decorativi.

Questa volta dal libro di storia è stato tratto un capitolo particolarmente divertente: l'vventura del pittore barocco napoletano Salvator Rosa. Un uomo che risponde veramente al gusto del pubblico cinematografico, un uomo che aiuta gli oppressi, giunge da non si sa dove, e improvvisamente arrivato, riesce con l'astuzia e l'audacia a fare quello che vuole. Sa maneggiare bene il fioretto, naturalmente non viene mai preso e... ha fortuna con le donne.

Scaccia i grilli dal capo di una capricciosa duchessa, libera i contadini da un amministratore poco scrupoloso che non vuol dare le preziose acque di una sorgente alle terre essiccate, per rifornire le fontane della sua duchessa e trova infine la felicità del suo cuore con una giovane contadina che per un pezzo prende in giro prima di farle sapere la verità.

La regìa di Alessandro Blasetti che, insieme con C. Pavolini e R. Castellani, ha fatto la sceneggiatura del film, fa risaltare in modo divertente e interessante la nota avventurosa e allegra del soggetto. « Il giuoco del gatto e del topo » intorno al misterioso cavaliere dalla maschera nera porta a molti episodi sorprendenti.

Vi si aggiungano scene di masse nei costumi barocchi dell'epoca, ammassamenti di popolo, cerimonie di cortigiani e grandiose feste all'aperto. Il regista non si lascia sopraffare dalle masse. La regìa tiene alla grazia ed alla leggerezza della recitazione.

Gino Cervi recita la parte del misterioso sconosciuto con verve, spirito e fascino. Un attore completo che già abbiamo ammirato in « *Tempeste su Morreale* », Rina Morelli nella parte di una capricciosa dispettosa, non poco prepotente duchessa offre uno studio divertente. Luisa Ferida è la bella giovane contadina piena di vitalità che, benchè spesso ingannata, persevera

nel suo amore, e Osvaldo Valenti è l'impareggiabile avversario di Salvator Rosa.

Eccellente la fotografia di Vaclav Vich che fa efficacemente risaltare la grazia pittoresca delle scene decorative.

Alessandro Cicognini ha fatto le musiche, Virgilio Marchi ha disegnato le grandiose costruzioni del film.

Al pubblico è piaciuto questo gaio e avventuroso fiilm, pieno di attrattiva.

Particolare elogio merita la sincronizzazione tedesca.

(*12 Hur*, 12 luglio 1941).

* * *

Romantico e avventurosamente pericoloso, con continue ricadute nel grottesco-brioso; e nell'amabile-galante: questo è lo spirito e il carattere del film italiano diretto da Alessandro Blasetti. Nei tratti caratteristici è felicemente adattato alla tradizione e alle leggende che sono state intessute intorno alla figura di Salvator Rosa, quel pittore, poeta e cantante che ha vissuto intorno alla metà del secolo XVII tra Napoli e Roma, che era l'idolo delle donne e più ancora un eroe popolare, un protettore dei contadini contro despoti estranei al popolo, al quale egli giocava un tiro dopo l'altro.

Blasetti, Pavolini e Castellani hanno fatto rivivere in questo episodio cinematografico la sete di avventure e l'irrequietezza di questo artista e avventuriero nell'atmosfera spensierata e briosa dei « bravi » italiani. Gli italiani hanno sempre fatto il « tuffo » nel film storico in costume con particolare abilità; il risultato anche qui è che esso è interessante e divertente nello stesso tempo.

Gino Cervi è brillante nella caratterizzazione di questo eroe popolare, ironicamente superiore e sicuro della vittoria, ma simpatico in tutte le situazioni; e piena di ardente passione la bella Luisa Ferida in difensiva e nel suo amore pieno di desiderio; divertente nei suoi isterismi la Duchessa di Rina Morelli, ottimo Osvaldo Valenti nella parte del Conte innamorato e frustato. Pittoresche costruzioni e inquadrature finemente sfumate in chiaroscuro completano l'attraente impressione prodotta dal film.

WILHELM HACKBARTH

(*Berl. Illust. Nachtausgabe*, 12 luglio 1941)

Recensioni

FRED LULLACK: *Titeltechnik* (*Tecnica della didascalia*), con 134 illustrazioni - Casa editrice Wilhelm Knapp (Saale) 1941.

La bibliografia cinematografica, pur essendo numerosa, scarseggia di opere sulla didascalia. Anche all'epoca del film muto, quando quest'ultima rappresentava un'assoluta necessità, poco o nulla si è scritto su di essa. Con l'avvento del film sonoro poi è venuto a mancare il fine per cui era stata creata: per quanto, in alcuni casi, anche il film parlato debba ricorrere a didascalie esplicative. Nel campo della cinematografia a formato ridotto però, dove l'uso del film muto è ancora di gran lunga prevalente, la didascalia è ancora necessaria ed ha conservato tutta la sua importanza. Il volumetto di 118 pagine che il Lullack ha scritto sulla tecnica della didascalia è un utile manuale pratico per i dilettanti del film a formato ridotto i quali in maggioranza debbono ricorrere alla didascalia come mezzo esplicativo non potendola sostituire neppure con il commento orale dato che, praticamente, è quasi impossibile fornire delle delucidazioni che sincronizzino con le immagini che passano veloci sullo schermo. Quindi ragioni pratiche consigliano di fissare sullo schermo per iscritto tutto quello che si deve dire. Questo compito pone il dilettante di fronte a nuovi problemi che spesso gli sembrano insolubili pur essendo facilmente realizzabili. Il Lullack cerca di appianare queste difficoltà rivelando tutti i problemi essenziali che concernono la didascalia.

Anzitutto occorre che il dilettante impari a saperla intercalare poichè bisogna tener presente che una serie di scene intramezzate da didascalie non forma un film ma tutt'al più una serie di fotografie animate.

Importante per la didascalia è anche la scelta dei caratteri tipografici che dovrebbe essere sempre effettuata secondo il carattere del film. Ogni aggiunta di didascalia, anche quando essa corrisponde a tutte le esigenze artistiche e tecniche, è sempre un'immagine più o meno estranea all'azione del film. Si dovrebbe quindi cercare di sopprimere l'inevitabile contrasto esistente fra la scrittura morta e l'immagine vivente cercando di rendere la didascalia aderente

ed intonata all'azione, tenendo sempre presente che essa non deve essere mai fine a se stessa ma un necessario complemento dell'immagine muta.

Naturalmente l'effetto di una didascalia non dipende soltanto dalle sue qualità tecniche ma anche dal contenuto e dalla forma del testo come pure dal montaggio il quale deve evitare che essa disturbi il ritmo del film.

Per quanto riguarda i vari tipi di scritture possiamo dire che ormai sono passati i tempi in cui si vedeva nei caratteri tipografici a stampa l'ideale per la didascalia. Con l'impiego di tali caratteri il dilettante si priva di qualsiasi iniziativa personale e della possibilità di adattare l'immagine del testo all'immagine del film e del suo contenuto. Comporre e ornare il modello usato per la ripresa delle didascalie non è cosa di straordinaria difficoltà avendo del buon gusto. Anche la scrittura a mano, quando si abbia una calligrafia chiara, può essere impiegata con ottimi risultati. Non occorre che essa sia eccessivamente regolare poichè l'attrattiva della didascalia non consiste nella matematica esattezza e nella perfezione delle lettere dell'alfabeto che la compongono quanto nel loro raggruppamento artistico che può conferire alla stessa un'espressione viva ed animata.

Dal punto di vista tecnico in generale il risultato ultimo della didascalia dipende, in gran parte, dal modello di cui ci si è serviti per la ripresa, modello la cui grandezza deve adattarsi a quella della « camera ». In via generale è preferibile servirsi di modelli piuttosto piccoli poichè il loro uso è molto più facile. È naturale però che in tal caso ogni piccola irregolarità o sbavatura viene poi maggiormente ingrandita dall'apparecchio di proiezione. Generalmente per i modelli ci si serve di carta bianca da lettere o di cartone da disegno e, quando l'illuminazione sia per trasparrenza, di carta pergamenata, vetro o celluloide.

Il testo della didascalia non occorre che occupi sempre esattamente il centro del campo visivo. Una troppo severa simmetria spesso produce effetti noiosi mentre con una più libera disposizione del testo si possono raggiungere ottimi effetti specialmente con l'aiuto di piccoli disegni ornamentali. Occorre tener presente che è necessario lasciare sempre uno spazio marginale libero poichè fa brutta impressione vedere la scrittura occupare tutto il quadro; il campo del testo deve essere quindi sempre minore di quello dell'immagine. Importante è che la scrittura sia sempre chiaramente leggibile in modo che lo spettatore debba fare uno sforzo minimo per decifrarla. Una volta poi che sia stato scelto un dato tipo di scrittura esso, salvo casi speciali, dovrà essere conservato in tutto il film in modo da conseguire un effetto totale unitario. L'impiego di sole maiuscole è consigliabile soltanto nelle didascalie brevi ma non in quelle piuttosto lunghe poichè l'inconsueta scrittura stanca facilmente il lettore. Talvolta ci si può servire anche della macchina da scrivere per comporre i modelli delle didascalie. In tal caso il nastro della macchina deve essere nerissimo oppure di un rosso molto forte. Ci si può servire anche della sola

carta carbone battendo il tasto della macchina, dopo aver tolto il nastro, su detta carta a contatto diretto con l'altra scelta per modello. La scrittura a mano adempie in molti casi molto bene il suo scopo: essa ha sempre un'impronta molto personale ed è specialmente adatta per film di carattere familiare, come pure in tutti quei casi in cui nel film deve essere mostrata la riproduzione di una lettera o di un documento. Sola premessa per l'uso della scrittura a mano è una calligrafia leggibile. Del resto ci si può anche servire di mascherine di celluloide in cui sono intagliate le lettere dell'alfabeto così da servire di guida alla penna. In commercio ve ne sono in vendita di diversi tipi e qualità. Si può inoltre usare anche la cosidetta scrittura ricostruita costituita da lettere disegnate. Non mancano nel volumetto del Lullack regole pratiche e consigli per facilitare in ogni modo il dilettante a superare le difficoltà tecniche della scrittura. Un abbondante corredo di fotografie e disegni facilita la comprensione del lettore in questo campo. Infine le didascalie possono anche essere composte con caratteri mobili (che il dilettante può ritagliare da se stesso su idonei cartoncini) che possono venire impiegati per qualsiasi testo. Del resto se ne trovano in commercio di tutti i colori e di tutte le grandezze. Per le didascalie le più adatte sono quelle nere o bianche. Come sfondo generalmente si impiega del cartone bianco o nero e, se si tratta di un'illuminazione per trasparenza, di un vetro opaco di color latteo. Per gli sfondi neri è molto adatta la seta. Generalmente occorre che gli sfondi per queste lettere mobili siano provvisti di una superficie di composizione orizzontale che non sia troppo piccola. Comunque in commercio si trovano anche delle lettere che hanno nella parte posteriore una sostanza che le fa aderire su qualsiasi sfondo, pur essendo poi facile il rimuoverle. Numerosi sono i metodi indicati dal Lullack per la composizione delle didascalie ed ogni dilettante vi troverà facilmente quella che più si confà alle sue possibilità.

Quando il modello con la didascalia è pronto si inizia la ripresa con la « camera ». Data la breve distanza che separa il modello dalla « camera » è alquanto difficile collocare quest'ultima nella posizione esatta. La precisa messa a fuoco dell'obbiettivo è cosa molto importante per la ripresa della didascalia poichè quasi mai si può desiderare che essa risulti confusa. Una precisa messa a fuoco è facile quando il modello è grande ma se è piccolo diventa piuttosto difficile. In quest'ultimo caso bisogna mettere a fuoco l'obbiettivo ad ogni qualsiasi lieve spostamento del modello e, se si tratta di un apparecchio a fuoco fisso, occorre una lente addizionale, che del resto si rende necessaria anche con gli altri apparecchi quando la distanza fra « camera » e modello sia minima, cioè 50 cm. In quest'ultimo caso occorre mettere prima l'obbiettivo all'« infinito » e poi collocare la lente addizionale corrispondente.

Per quanto concerne l'illuminazione la più semplice e a buon mercato è quella della luce naturale. Si attende una bella giornata e poi si riprendono una dopo l'altra tutte le didascalie. Naturalmente ciò non deve avvenire alla

piena luce solare che risulta troppo cruda. Lo svantaggio della luce naturale è quello di essere sottoposta a forti oscillazioni. Con la luce artificiale si lavora meglio perchè le condizioni di ripresa restano sempre le stesse. La forza delle lampade, il loro numero e la loro distanza dal modello dipendono dalle seguenti circostanze:

1) grandezza del modello,
2) apertura dell'obbiettivo,
3) tempo di esposizione,
4) sensibilità del materiale da ripresa.

Quanto più il modello è grande tanto più risulta difficile l'uniformità della sua illuminazione. Mentre per i formati piccolissimi basta una lampada, per quelli più grandi ne occorrono almeno due. Per le riprese di modelli in trasparenza occorre che la diffusione della luce sia effettuata con l'ausilio di vetri opalescenti.

L'apertura dell'obbiettivo deve essere sempre piuttosto grande senza tuttavia esagerare per non perdere la nitidezza. Il tempo di esposizione è generalmente 1/30 di secondo. Naturalmente il film positivo, generalmente usato per le riprese, ha bisogno di un'illuminazione maggiore che non quello negativo.

Per tutto quello che concerne lo sviluppo, se il dilettante ha già dell'esperienza nel campo della fotografia non incontrerà certo gravi difficoltà. Se occorre, del resto, troverà le necessarie nozioni in uno dei numerosi manuali didattici per fotografi dilettanti. Il Lullack, comunque, fornisce dettagliatamente tutte le regole pratiche necessarie per ottenere un buon sviluppo.

Un problema di non trascurabile importanza è quello della lunghezza della didascalia. Se il film viene proiettato con un apparecchio provveduto di un meccanismo per l'arresto del film (Pathé) basta che la didascalia sia di 5 o 6 fotogrammi. In didascalie a proiezione continua la lunghezza del film su cui è riprodotta la didascalia deve essere tale che la sua proiezione duri un tempo sufficiente per poter essere letta da qualsiasi persona. In via generale per un testo composto da una sola riga di scrittura il film deve essere di circa 50 fotogrammi con una durata di proiezione di circa 3 secondi. Una riga tuttavia può constare di 10 come di 20 lettere dell'alfabeto e può richiedere quindi una minore od una maggiore durata di proiezione. In testi formati da più righe con simili calcoli si può incorrere facilmente in errori grossolani che possono portare ad un inutile spreco di materiale. Occorre anche tener presente che una didascalia che rimanga troppo tempo sullo schermo risulta noiosa per lo spettatore. La lunghezza della didascalia può calcolarsi in modo molto preciso prendendo come base il numero delle lettere. Per ogni didascalia inoltre bisogna tener conto del momento iniziale poichè non subito, immediatamente dopo la sua apparizione improvvisa sullo schermo, lo spettatore è capace di

afferrare l'impressione totale dell'immagine. Nel film a passo ridotto si può calcolare che prima che lo spettatore possa afferrare completamente l'immagine saranno passati per lo meno 20 cm. di film (calcolando la velocità iniziale di proiezione di 16 immagini al secondo). Nei film per dilettanti la lunghezza dei testi va dalle 10 alle 110 lettere dell'alfabeto per didascalia. Per ogni lettera si richiede circa un cm. di film. Occorre dunque addizionare il numero delle lettere del testo con la lunghezza del periodo iniziale del film per ottenere la precisa lunghezza del film che riproduce la didascalia. Una didascalia composta per esempio di 35 lettere dell'alfabeto richiede pertanto un film della seguente lunghezza: cm. 20 + cm. 35 = cm. 55. Lo stesso può dirsi anche per il film di mm. 9,5, poichè praticamente possiede lo stesso numero di fotogrammi al metro. Se nella didascalia sono contenute delle parole straniere difficilmente comprensibili o se la didascalia è composta di caratteri scritti a mano occorre che la durata della proiezione sia un po' più lunga. Altrettanto può dirsi per quelle didascalie sul cui sfondo vi siano dei disegni, poichè non solo lo spettatore deve leggere il testo ma deve osservare anche l'immagine.

Il Lullack non trascura nel suo manualetto di impartire istruzioni in merito alla possibilità di animare anche gli oggetti e la stessa scrittura. Per far questo non occorrono a dire il vero neppure apparecchi speciali poichè basta la « camera ». L'impiego di scritture mobili che sfilino sullo schermo o la composizione delle parole che si effettua sullo schermo sotto gli occhi dello spettatore viene spiegata al dilettante. L'immobilità delle parole può sciogliersi molto facilmente sullo schermo quando s'impieghino per la composizione dei modelli della didascalia dei caratteri mobili. Il testo può allora apparire a volontà sullo schermo a lettere singole o a sillabe e poi sparire. Quando sia opportuno, anche i disegni possono compiere una breve danza prima di disporsi nella loro forma definitiva. Le riprese in questi casi vengono effettuate ad intervalli, cioè si riprendono solo due o tre fotogrammi alla volta quindi le lettere o gli elementi che formano i disegni vengono rimossi un poco e nuovamente ripresi, e così di seguito. Durante la proiezione del film poi le singole fasi si fondono in un movimento unico che risulterà tanto più fluido quanto più piccole sono le differenze di movimento e quanto minore è il numero dei fotogrammi sui quali il testo è stato volta per volta fissato nella stessa posizione.

L'immobilità della scrittura delle didascalie può essere inoltre anche mitigata con l'impiego di uno sfondo naturale mobile. Ciò può anche servire per rendere con disinvoltura il passaggio da una didascalia alla scena che la segue, cosa questa che si verifica spesso all'inizio del film.

In conclusione il manualetto del Lullack non è che una guida pratica per i dilettanti del film a passo ridotto che troveranno in essa la risposta a tutti i quesiti della tecnica della didascalia. Il problema della medesima tuttavia meriterebbe di essere ampiamente trattato sotto tutti i punti di vista anche per la cinematografia normale (film spettacolare, didattico, giornale cinematogra-

fico, ecc.) poichè purtroppo accade molto spesso che film, anche di carattere veramente artistico, vengano presentati con didascalie iniziali che — anche quando non sono dei veri e propri orrori — difficilmente s'intonano al contenuto ed all'atmosfera del film. Alla didascalia dovrebbe essere dedicata, anche oggi ai tempi del cinema sonoro, una maggiore cura poichè allo spettatore — che generalmente ha una sensibilità intuitiva maggiore di quella che gli si attribuisce — spiacciono tutte quelle didascalie che per una causa o l'altra manchino di quei requisiti di equilibrio e buon gusto che sono assolutamente necessari se si vuole che esse vengano favorevolmente accolte dal pubblico.

V. B.

Riassunto dei principali articoli in lingua tedesca e spagnuola

Ottavio Croze: *Die Internationale Filmschau in Venedig.*

Mit dem Kriegsausbruch, der folgenden Lähmung der französischen Produktion und dem Ausdörren der amerikanischen Lieferungsquellen, blieb Italien und Deutschland die Aufgabe anvertraut für sich selbst auszureichen und im eigen Kreise des kontinentalen Marktes die Filmerzeugungen der Axenfreundlichen Länder — d.h. aller europäischen Länder — einzurufen.

Die venezianische Filmschau erscheint heuer, unter dem Zeichen der deutsch-italienischen Mitarbeit, mit einen neuen Antlitz um sowohl die Freundschaft der beiden Völker zu bestätigen, wie um ein mitarbeitendes Kunst- und Kulturaustauschprogramm mit den anderen Kontinentalvölkern zu beginnen, womit die beiden Mächte das Recht zur Anerkennung an einer europäischen Führung erwerben sollen. Die Filmschau in Venedig hat also heute eine doppelte Funktion die, sich in Organisierungsfähigkeit entwickelnd und vortschreitend, die Lagunenstadt an die Vorhut eines höchst wichtigen und hervorragenden wirtschaftlichen und kulturpolitischen Zweiges des Films als Völkeraufklärungsmittel stellen wird.

An der Schwelle des dritten Kriegsjahres wird Venedig seine dritte Filmschau eröffnen, womit Italien, Deutschland und die freundlich gesinnten Länder ihre besten Filmerzeugungen vorbringen werden. Am Ende wird man die vom Völkskulturministerium bestimmte Preise erteilen, um die Filmschaffenden die zur Herstellung der besten Filme ihre Tätigkeit in Anspruch genommen haben, zu belohnen.

Pietro Paolo Trompeo: *Zola und Renoir.*

Wenn wir einen Film wie Renoir's *La bête humaine* vor Augen haben, so denken wir an eine dritte Phase des Naturalismus angelangt zu sein, die als Entwicklungsstufe nach der erzählenden Schilderung (Zola's und seiner Vorgänger und Nachfolger Romane) und der dramatischen Erscheinung, die man mit Becque's Namen und Antoine's freien Theater kennzeichnen kann. Einen nach Zola gefassenen Film haben wir schon im Jahre 1908 (*Assommoir*) und weiterhin (1915) mit *Thérèse Raquin*, wobei zwei typisch 19. Jahrhun-

derts — Bühnenschauspieler: Giacinta Pezzana und Dillo Lombardi, die Hauptrollen hatten. 1925 beginnt eine häufigere Zola's Filmverwendung (Renoir's *Nana*).

Dann Kommen eine neue von Feyder geleitete *Thérèse Raquin* - Verfilmung, die grossen Beifall mit sich brachte, und Marcel L'Herbier's *L'Argent* (1928). Ein Jahr später erscheint *Fécondité* mit Diana Karenne als Hauptdarstellerin. Der Tonfilm wendet sich ebenfalls, noch vor Renoir's *La bête humaine*, mit drei Verfilmungen an Zola's Romane: *Au bonheur des dames* (Julien Duvivier, 1928), *Le rêve* (J. de Baroncelli, 1931), und einen zweiten *Nana* Film mit Anna Sten.

Man stellt sich deswegen die Frage, warum eigentlich die dritte Phase des Naturalismus so spät vorgekommen ist, warum die *tranche de vie* welche geradezu eine filmische Formel bedeuten könnte, nicht schon am Anfang Spiel- und Szenenleiter angelockt hat. Aber, im Grunde genommen, ist es zum Besten geraten, da die filmische Phase — die dritte Kunstschilderung des Naturalismus — ganz anders als die zwei vorigen gelungen ist. Diese waren eben steif und dogmatisch, während jene die kritische Erfahrung der letzten fünfzig Jahren benutzend, einen klugen Empirismus beweist. Die hinfälligen Teile des Naturalismus wurden von den Regisseuren beiseite gelegt und nur die lebensfähigen Elemente wurden benutzt. Ein glänzendes Beispiel bietet uns eben Renoir's *La bête humaine* an, worin Lison's Mythos zur geringsten Bedeutung herabgesetzt und dagegen jene stürmende Besessenheit der schnaubenden und zischenden Bahnzüge, die in dem Roman so erschütternd und grossartig wirkt, in höchster Darstellungswiedergabe gebracht wurde.

Giulio Cogni: *Wort, Musik und Bild.*

Seit den mytischen Zeiten des Sündenfalls hat der Mensch den unfehlbaren Instinkt verloren. Und das geschah eben, dem biblischen Bilde nach, wegen der den Tieren unbekannten und zerlegenden Individualisierungsmacht des menschlichen Geistes, einer Fähigkeit welche, gut angewendet, zur weitesten Wiederverbindung führt, die aber dagegen, des echten Zieles uneingedenk, sich als zerstörende und dem sich bingebenden Liebenstraum, worin sich die ganze Natur erlöst, entgegenstehende Kraft beweist.

Des Geistes individuelle Kraft ist die Macht des durch sinnlicher oder geistiger Wahrnemung begreifenden Verstandes und des Begriffer Leben ist die Vernunft: der Logos.

Der Logos ist, wenn wir uns nach Gentile's Fassung ausdrücken wollen, zweier Arten; k o n k r e t e r Logos, vomit die Einzelwesenstellung des Geistes gleichfalls allumfassend wirkt und das « an sich sein » des Individuums die Vereinigung mit dem Einzigseieden und Ewigen des allgemeinen Lebens erweist; und a b s t r a k t e r Logos, d. h. blos in Einzelheiten zerlegender Begriff, Trennung des Individuums vom Göttlichen: eine geistige Tätigkeit an dessen Grund Verdunkelung, Hass und Verdammniss stehen.

Derartige Versuchung, welche im Kulturleben gelehrt, intellektualistisch bzw. lasterhaft gelingen kann, derartiges sich in Einzelnheiten Verwirren sodass man die lebendige Einheit des Ganzen verliert (wir meinen damit die wahre Einheit, nicht jene starre und ausgestorbene äusserliche Unität die bei manchen Kulturgeist die aus den Augen gekommen Realität ersetzen möchte) liegen dem Menschen so nahe, dass das Drama jeder Religion eben im Leiden und in der Flucht vor jener Sünde besteht: einer Sünde die in tausendfaltig abwechselnden, sinnlichen intellektuellen und willensaktischen Formen fast jeden Augenblick unseres Lebens beschattet und vedrängt.

Unbedingt wird die s.z.s. vorintellektuelle grosszügige in unzählbaren Formen lebendige Natur von jeder Sünde in weit geringeren Masse als bei dem Menschen befleckt. Der Mensch brüstet sich mit seiner hohen Gescheitheit und misachtet dabei auch die eigene urzuständliche Naturwücsigkeit ohne dabei zu bedenken, dass die reine Natürlichkeit mit ihrem harmlos demütigen Anvertrauen der Göttlichkeit viel näher kommt, als jene verfälschte und verdorbene Pseudo-oder Antinatur die sich in seinem verdorrenen Geist und in seinem verkommenen Leib verbirgt.

Glauco Viazzi: *Klassifiziersystem.*

Es könnte sonderbar vorkommen, dass nach so vielen Jahren noch keiner der bekanntesten Gelehrten unf Forscher des Filmwesens seine Aufmerksamkeit auf den Begriff der filmischen Umwelt gerichtet habe, nicht einmal während der Zeitabschnitte in denen man sich mit Problemen so tüchtig beschäftigte, die eigentlich, trotz der grossspurigen anspruchsvollen Förderung, gar keien Anteil an wesentlichen Forderungen des industriellen Filmschaffens hatten. (Es ist allgemein bekannt, dass jene Probleme eine endgültige Nivellierung der ästhetischen Verhältnissen und folgendermassen einen glänzenden Automatismus der technischen Sondergebiete mit sich brachten).

Man fragt sich, warum denn jene Fachmänner der Filmkritik sich mit der Äusserlichkeit der polemischen Anlockung begnügend, den Kernpunkt des Szenographischen Problems, d. h. den Begriff und den tiefen Sinn der an der geschichtlichen, kostümlichen und ästhetischen Entwicklung der kennzeichnenden Formen der filmischen Umwelt haftet, vernachlässigt haben.

Während es im Betreff der anderen Elemente des Films, Pudovkin, Balasz, Arnheim und Spottiswoode gelungen ist, in klarer Art und Weise ihre Charakteristik und Wesentlichkeit festzustellen, sowie die praktische Verwirklichung und die theorische Analyse zu bestimmen, ist in den Arbeiten jener Schriftsteller gar keine Beziehung auf Szenographischen Erzeugungen zu finden, als ob diese doch nicht die einzige Stütze der ästhetischen Bildung im Filmschaffen wäre. Damit soll durchaus nicht gemeint sein, den entscheidenten Wert der rahmenden Einfassung zu unterschätzten, man soll nur fest stellen, dass wenn keine dem Sinne und dem Spiele des Films innig verbundene szenographische

Bildung im Hintergrunde liegt, die Einrahmung keine Kunst hervorbringen kann. Sie beschränkt sich, in diesem Falle, eine anonyme und persönlichkeitslose perspektivische Rahmung zu schaffen, worin ein künstlerisch organisierter Stoff vorhanden sein mag, aber auch eine zufällige zersplitterte und verwirrte stumpfe Gleichgültigkeit der verschiedenen Realitäten der objektiven Welt gegenüber zu treffen ist, da der liebende Anteil des wählenden und urteilenden Künstlers nicht in Vorschein kommt.

Octavio Croze: *La Exposición cinematográfica de Venecia.*

Con la guerra, paralizada la producción francesa e imposibilitada la colocación de las películas americanas, es a Italia y Alemania que toca el deber de bastar a sí mismas y de concentrar las producciones de los diversos países europeos bajo el dominio del Eje. La Exposición de Venecia — bajo el nombre de Muestra Italo-alemana — viene así a asumir un nuovo rostro que mientras remacha la amistad entre dos pueblos inicia un programa de colaboración en sede artística y favorece las ventas a las otras naciones, lo que nos llevará al puesto principal en el continente europeo. La Exposición tiene así un doble objeto, que desarrollándose y perfeccionándose en su capacidad técnica y organizativa, llevará Venecia a la avanguardia de un sector particularmente delicado y formidable por los problemas económicos y propagandísticos de carácter e interés nacional que abarca el sector cinematográfico. A las puertas del tercer año de guerra Venecia inaugurará su novena muestra, a la cual participarán además de Alemania e Italia, todas las naciones amigas del Eje con sus mejores películas.

A la clausura de la Exposición serán entregados los premios a los artistas que habrán contribuído a la realización de los mejores films presentados este año. Estos premios han sido creados por el Ministerio de la Cultura Popular.

Pietro Paolo Trompeo: *Zola y Renoir.*

Ante una película como la *Bête humaine* de Renoir se puede pensar que haya llegado la tercera fase del naturalismo, después de aquella narrativa representada de los romances de Zola y de sus predecesores y discípulos y aquella dramática que se resume en el nombre de Becque y en el Teatro Libre de Antoine. Una película zoliana fué ya hecha en 1908: *L'Assommoir* y otra en 1915: *Thérèse Raquin* interpretada por dos actores de prosa típicamente ochocientescos: Jacinta Pezzana y Dillo Lombardi. Una mayor frecuencia de inspiración en Zolá se inicia en 1925. Viene *Naná* de Renoir y siguen en 1928 una segunda *Thérèse Raquin,* aquella aplaudidísima de Feyder, y *L'Argent* de Marcel L'Herbier. Del año siguiente es *Fécondité,* interpretado por Diana Karenne. El cinema sonoro, antes de la *Bête humaine* de Renoir cuenta tres reducciones de romances de Zola: *Au Bonheur des dames* de Julien Duvi-